

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Latina



TESIS DOCTORAL

**El lenguaje plautino como sustitutivo de la estructura
escenográfica**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Mariá José Benito Rivera

Director

Antonio Ruiz de Elvira Prieto

Madrid
Ed. electrónica 2019

Ma JOSÉ BENITO RIVERA



EL LENGUAJE PLAUTINO COMO SUSTITUTIVO
DE LA ESTRUCTURA ESCENOGRÁFICA

Dr. D. ANTONIO RUIZ DE ELVIRA PRIETO

Catedrático y Director de departamento

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Latín

1987, 1988

PRÓLOGO

La excesiva sistematización que los distintos autores que han tratado temas escenográficos plautinos, exponen en sus diversos estudios, por un lado, unida a evidentes desenfoques históricos del asunto, nos llevó a abordar el tema de esta tesis, aunque no sin los normales reparos ante contenidos teatrales, que han sido ya muy bien y exhaustivamente investigados.

Respecto de lo primero, no queremos decir que la escenografía que suponen los distintos editores plautinos, de resonancias vitruvianas (véase cap. I, págs. 14 ss.), sea un abuso o equivocación, pero sus deducciones no se basan en un detenido análisis del texto teatral, que nos descubre que el soporte lingüístico de dicha escenografía en Plauto, es tan abundante, recurrente y sistemático, que no haría falta que el posible decorado fuera de una u otra forma. Como muy bien dice el Dr. Mariner en una de las sesiones de preparación de esta tesis del 26 de julio del 86: "Las distintas adaptaciones escenográficas plautinas, son indiferentes al texto, pues con él se puede tener una escenografía rudimentaria, detallista, etc.". Si bien es cierto que el teatro de Plauto está escrito como si tuviera que representarse con una escenografía simple, y puede que los personajes "que no se ven", se vean, porque, de esta forma, el espectador advierte sus gestos, sus reacciones, y se produce mayor hilaridad. Así también actores, que bajo la máscara ofrecen una evidente inexpresividad, por ejemplo, pueden "cambiar" su talante, pues cuando ríen, se enfadan, o fruncen el ceño, lo dice el texto. Y con este basamento textual, cualquier escenografía

fía es posible, rudimentaria, o no, porque la genera el texto y sirve solo de elemento subsidiario a este, y no al contrario. Es indiferente, por tanto, que haya una dos o tres casas en el posible decorado, porque cada una de ellas tiene referencias lingüísticas lo suficientemente claras como para hacerla imaginar al espectador, sea cual fuere su realidad en el escenario. Así es que con una tal escritura teatral, cualquier director, sin duda, podría representar un buen Plauto fuera cual fuera la escenografía.

En relación a los desajustes entre historia y escenografía, quien más, quien menos, ha hecho alguna vez pinitos teatrales, convirtiéndose en adaptador, escenógrafo y director de alguna "Antígona" o "Anfitrión", y ha ambientado escenarios y frentes rectangulares de escena, con las consabidas puertas o columnas de fondo, y el tan usual trasiego escénico desde "la izquierda" y "la derecha" del espectador.

Pocos, en cambio, han sabido ahondar verdaderamente en la realidad escenográfica de siglos tan lejanos como el quinto o tercero a. J., en donde los recursos eran ilimitados, y todavía no había llegado Vitruvio con sus manías arquitectónicas de encajonar el espectáculo.

Por los restos arqueológicos conservados, parece que los primeros teatros estables dan la razón. En efecto, es casi seguro que en época plautina, no había aun en Roma teatros estables de piedra.

III

Sobre los muy traídos y llevados "efectos especiales", (léase *βροντεῖον*, *ἐγγκύκλημα*, o "periacti"), cabe decir lo mismo. No coinciden en épocas ni testimonios, y algunos parecen ser producto de calenturientas imaginaciones.

Si vamos a las artes figurativas, vemos sumarios o abigarrados fondos escénicos en donde es difícil encontrar "decorados" rectangulares con cómodos interiores, en donde los criados se afan en sus tareas; solo algunos objetos sumarios, y primeros planos de actores, en donde la caracterización de los mismos, ocupa monumentalmente todo el espacio, ofreciéndonos su descarada máscara burlona o los asimétricos pliegues del "pallium".

Pero este desconcierto de teorías escenográficas, es posible por las muy diferentes superposiciones textuales en el haber de los distintos regidores de escena por cuyas manos ha pasado el texto teatral. Ejemplos en Plauto como los siguientes, que resuelven problemas extensamente debatidos de crítica textual: Tri. 788^a: "*Sed epistulas quando opsignatas adferet*", y a continuación el v. 788^b: [*"Sed quom obsignatas attulerit epistulas"*]. Creemos sin más, que el verso 788^b, pueda ser una acotación de un regidor de escena al verso 788^a. (Cf. aparato crítico de Ernout, vol. VII pág. 61, que dice que dicho verso equivale a: "En ese momento es cuando enseña las cartas"). Y en Stich. 450^b, en donde, refiriéndose al v. anterior 450^a: "*Aliud posticum nostrarum harunc aedium*", se explica: [*"Posticam partem magis utuntur aedium"*], en un verso que, según Ernout vol. VI, pág. 239, nota 2: "No figura en el palimpsesto".

to, y está con seguridad interpolado. Todos los editores desde Aldo, están de acuerdo en eliminarlo". Verso que consideramos una glosa explicativa de escenografía (en relación al "*posticum*" del verso anterior), de algún regidor de escena, que se ha filtrado en el texto.

Al leer las obras de Plauto, parece que todo se escenografiara con meridiana claridad. Los actores se mueven con ritmo hábil en "el escenario", y entran y salen sin coincidir mas que en el número deseado. Se habla con naturalidad de puertas de casas y jardincillos traseros, los cocineros disponen de amplias cocinas en donde se elaboran complicados festejos nupciales, las mujeres aparecen en cámaras para charlar o bañarse, y los salones son lo suficientemente espaciosos como para dar banquetes.

¿Y toda esa escenografía la ofrecía el autor a sus espectadores realmente?. ¿Disponía ya de esos complicados artilugios para trasladar "decorados" de exterior a interior?. ¿Se había superado hasta tal punto el problema de la perspectiva, cuando en nuestro teatro de hoy resultan difíciles las escenografías con cambios de decorado?.

Lo cierto es que todo se encontraba en el texto, y a veces explicado con mucho detalle.

Sin embargo, el mismo Plauto se queja alguna vez de que sus medios no son excesivos. ¿Cuál podía ser entonces la explicación?. No otra que la de que el texto hacía imaginar la escenografía.

fía e informaba de la misma al espectador. De otra forma resulta imposible suponer que Ampelisca y Palestra atravesasen realmente a nado el espacio escénico hasta llegar sanas y salvas a la orilla ("Rudens"), o que el perro guardián de "Mostelaria" destrozase los tobillos de Tranión, por elegir dos ejemplos entre otros muchos.

Estudiar las expresiones lingüísticas que sugieren escenografía, es el objetivo de este trabajo. Pero suponía un cierto riesgo el tomar indicaciones de este tipo como elementos fundamentales para deducir de ellas una rigurosa realidad. Tampoco resultaba sencillo, puesto que había que seleccionar del ingente número de posibilidades lingüísticas de las veintiuna obras de Plauto, solamente aquellas que fueran supleniciales e informadoras de escenografía, y cuya frecuencia fuera lo suficientemente importante como para considerarlas parte de un método teatral en la dramaturgia plautina.

Se añadía, además, la posibilidad de que el autor quisiera avivar el interés del público provocándole conscientemente ambigüedad y confusión coyunturales, pues hay un sentido que se ofrece y que a la vez se esconde, que exige una interpretación.

De otra parte, aunque la temática y tipología no fueran novedosas, e incluso los clichés lingüísticos y convenciones teatrales tampoco (remitiremos a modelos griegos, siempre que nos sea posible, cualquier fórmula lingüística de evocación escenográfica), se advertía en Plauto una sistematización y una técnica superadési-

mas bajo la aparente "despreocupación" e hilarante sencillez de su teatro.

Algo debía ocurrir porque, además, las intrigas apenas son importantes y las obras acaban muy a menudo abruptamente.

Pero Plauto parecía tener lleno asegurado (cf. el prólogo del "Poenulus", v. 16 ss., como interesante documento teatral del variopinto tipo de público que acudía a las representaciones plautinas), y el público se desternillaba de risa frente a la tímida sonrisa esbozada después en el pulcro teatro del esforzado Terencio.

Y es que no resultaba lo mismo para nuestro trabajo enfrentarse a un autor que a una genialidad.

A sabiendas, pues, de que habría cosas insuperables, y una vez que el doctor Mariner insistió en que el tema sobre el que debía centrar mi búsqueda era el de la lengua teatral como informadora y sugeridora a la vez de la escenografía plautina, bajo su eficaz y sabia dirección, decidí poner manos a la obra.

Intentamos, por tanto, aportar alguna luz sobre aspectos escenográficos muy zarandeados del teatro antiguo, muy bien tratados ya por otros autores, pero que, en muchos casos, se dejan llevar por criterios históricos o meramente arqueológicos, atendiendo sobre todo, al texto teatral que es, en última instancia, el testi-

VII

go más digno de confianza, base insustituible de cada representación, fuente que provee todo lo que un autor desea diseñar como espectáculo, hilo invisible de comunicación con el espectador que sujeta su imaginación, no ya a aviesas parafernalias teatrales, sino a la mágica palabra que brota creadora a través de la abocinada máscara del actor.

VIII

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

I Objetivos

En primer lugar, nos basamos en el texto teatral plautino para llegar a una mayor claridad:

a) en las posibilidades escenográficas que puede ofrecer una obra. (El texto teatral plautino posibilita igualmente escenografías complicadas y sencillas, pero parece desprenderse del mismo una cierta sencillez escenográfica).

b) en la acotación de las innumerables probabilidades de suplencia escenográfica de dicho texto teatral mediante un determinado repertorio formulario.

Las características que nos propusimos que tuviera dicho repertorio formulario fueron:

a) ser el mismo para idénticas **sugerencias** escenográficas.

b) ser lo suficientemente repetitivo como para dar unas estadísticas claras de suplencias informáticas al público.

Otros objetivos eran también:

a) Provocar una revisión de ediciones de Plauto en las

que se cuidara el texto teatral, y las acotaciones estuvieran correctamente colocadas en relación a las fórmulas que las substituyen.

b) un mejor conocimiento de la puesta en escena de las obras plautinas, teniendo como documento esencial y más fiable la propia lengua del autor.

II Metodología

De acuerdo con la escuela estructuralista, el texto teatral adquiere, de la forma vista en nuestra tesis, un valor de "estímulo condicionado" al momento de la representación pues no tiene sentido sin la comunicación actor-espectador, y se hace más interesante por la posibilidad de improvisación dentro de un repertorio formulario codificado y regulado a la probabilidad de que determinados significantes respondan a determinados significados. Lo que quiere decir que verdadero texto teatral es solo el que se "escribe" sobre el escenario en el momento de la representación, pudiendo rondarnos por la cabeza la idea de que en época plautina fuera incluso posterior a la representación.

No hemos pretendido descuartizar el texto, sino solo rubricar una dicción formular que auna magistralmente texto escrito y escenografía, estupendamente interpretados para que sea el espectador quien "recomponga cada escena" desde el lugar en el que recibe estos estímulos.

Hemos rastreado la columna cervical de cada obra, observando como cada vértebra se articulaba magistralmente en el todo de dicha obra. La aventura ha sido apasionante, y creemos que deja abiertos otros cauces como son los de su paralelo (o no) en el teatro griego con las mismas intenciones, o los de un depurado estudio cronológico en función de la frecuencia de las mismas fórmulas etc.

Pero dicha aventura, no ha estado falta de dificultades. En primer lugar, el inmenso campo de palabras del texto plautino sabiamente distribuido en veintiuna obras, necesitaba de una acotación. No servía para ello consultar léxicos (tipo Lodge), o diccionarios. Lo que hemos hecho ha sido:

a) confrontar varias lecturas del original plautino en la forma que en los párrafos siguientes se desarrolla:

1º) Lectura exhaustiva para recoger las indicaciones explícitas de personajes plautinos, acotaciones de editores y comentaristas en cuanto se refirieran directa o indirectamente al tema de nuestra tesis.

2º) Clasificación de la base lingüística. No interpretando tanto el aspecto final del texto acotado, sino el basamento semántico. Esto es, solo dentro de las atribuciones según valor semántico, se ha procedido a las correspondientes distinciones, a tenor de características formales como: alusión a edificios, alusión a parte de esos edificios (interiores), etc. comprendiendo unas des-

pués de otras.

b) Se procedió después a la evaluación de tantos por ciento para discernir entre el índice de frecuencias o porcentajes de las distintas fórmulas, por ejemplo "*ibo intro*" con indicación de salida de escena y no.

c) Se evaluó la doble interpretación de fórmulas comparando paralelamente contextos en los que aparecían dichas fórmulas.

d) Se llegó así a la elaboración de un código lingüístico de comunicación teatral entre autor y espectadores, en donde se advertía una metodología teatral plautina de suplencias lingüísticas escenográficas que tenían como fin la claridad y mejor interpretación del juego teatral.

e) Nuestra metodología sirve para otros temas de investigación plautina en el campo de la semántica teatral, o en el de la cronología de las obras plautinas, siguiendo, por ejemplo, la estilística de las fórmulas lingüísticas trabajadas aquí. Incluso para otros aspectos internos como el estudio de posibles presentaciones patológicas de determinados personajes alegres u obsesionados etc.

f) Otra abertura de este trabajo deja posibilidad de que puedan interpretarse como elementos aprovechables para caracterizaciones en escena, ambientes y personajes escénicos, elementos ya solo indirectamente relacionados con la lingüística que se han estudiado aquí, así: la música bien consta por didascalias, bien se puede inducir de esquemas métricos significativos al respecto como los de los cántica.

AGRADECIMIENTO

Mi agradecimiento más profundo y sincero a D. Sebastián Mariner, ya que sin su eficaz orientación y dirección esta tesis no hubiera sido posible, y cuya desaparición ha supuesto tan irreparable pérdida dentro de la investigación filológica y, personalmente, la de un maestro insustituible.

Mi agradecimiento también muy sincero a D. Antonio Ruiz de Elvira, que aceptó hacerse cargo de este trabajo, y que ha sabido hacerme tan fáciles todas las dificultades finales.

CAPÍTULO I

ESTUDIO DE CRITERIOS SOBRE

LOS

DISTINTOS DECORADOS

EN LAS

OBRAS PLAUTINAS

Estado de la cuestión

EL DECORADO DE PLAUTO: TEORIAS USUALES

Una vez leída la obra plautina, nos damos cuenta de que, en primer lugar, el decorado no importa casi nada, sometido, como está, a la mejor intelección del texto.

Si esto se comprueba, no procederá hablar de "pobreza de medios", "crisis económicas de un teatro estatal" y otras cosas parecidas, para justificar una norma teatral que, en tal supuesto, se habría impuesto el autor y que formaba parte de la estilística de su dramaturgia.

V. Meyerhold, en Teoría teatral Edit. Fundamentos, Madrid 1982 pág., 50-58, dice en pág. 55: "El espectador siente pasivamente lo que el actor interpreta en el escenario al desaparecer la orquesta" (lo que ocurre también en época plautina). Igual que en este Meyerhold ¹⁾, Plauto no crea expectación ni entretenimiento que puedan distraer del texto o su narración, eliminando toda la ornamentación escénica residuo del barroquismo de la escenografía griega.

B.Á. Taladoire en Essai sur le comique de Plaute Diss. París 1948 p. 153 ss., dice: "Nosotros nos hacemos la siguiente idea del decorado general de la comedia plautina: una arquitectura simple más propia para poner en acción la imaginación del público que para halagar sus miradas o satisfacer sus gustos por el espectáculo . Ateniéndonos a esto, al menos

para algunas comedias, encontramos sólo un altar, sin duda comparable al que representan los vasos flíacos". ²⁾

Unicamente ha de figurar en escena una "construcción" que sirva al actor en su interpretación: una(s) puerta(s) y ventanas, y algún espacio abierto o calle. Es lo que cabe inducir de las afirmaciones de escenógrafos que se han ocupado del tema. Así, E. Haro Tecglen en "El País" de 18 de Noviembre de 1984 dice: "El mismo decorado plautino, deja abiertos espacios a la calle bajo el cielo" y J. P. Sonrel en Traité de scénographie, Librairie théâtrale, París 1944 p. 57 dice: "Plauto fue un arquitecto muy moderno de su propia escenografía. No utiliza maquinaria espectacular al estilo de un Esquilo, sólo se atreve a algunas innovaciones considerando para el diseño de la escenografía un único punto de vista: el que conecta al actor con el espectador y esto le hace desarrollar ritmos arquitectónicos renovados. Desde luego el decorado representa un lugar único. Las diversas casas en las que se desarrollan las diferentes escenas están todas representadas en su verdadera distancia. No hay perspectiva. Son comedias 'de salón' en donde se desarrollan problemas burgueses de salón. Esta unidad de lugar tiene como consecuencia, naturalmente, la supresión de decorados múltiples y su sustitución por el decorado único". En tanto que una convención teatral impedía escenografiar algunos interiores (es Molière el creador de los primeros decorados de interior) y estos eran trasladados a la calle o "sustituidos" a la puerta de las casas

en escena, dichas puertas cobran una importancia en el decorado y según Sonrel p. 60: "es de vital importancia el panel central del fondo de la escena".

Se trata en definitiva, de que Plauto es un excelente "metteur en scène" comprometido con el vanguardismo establecido (los gustos del público cambiaban) y que busca la perfección formal y las interpretaciones textuales y espaciales creando también la figura del actor-espectador. Respecto de esto último el Dr. Mariner, en una de las reuniones de esta tesis, dice: "En el teatro latino, el orden es didáctico y esta simplicidad secuencial conecta con la simplicidad escenográfica y vestuario sencillo y la caracterización . Esto nos lleva a la esfera del espectador cuyo punto de vista con respecto a la obra no es igual . El espectador actual viene 'preparado para ver una obra' y 'trabaja' desde su butaca por comprender e interpretar, en cambio Plauto no escribe teatro para un espectador preparado . Su narración, por tanto, debe ser sencilla y clara así como su escenografía muy simple . Todo se ha de comprender claramente en el teatro plautino".

CASAS EN ESCENA

Ese decorado plano y sintético (puertas como síntesis de casas), siguiendo las normativas de la antigua plástica escénica, ayudaba y se correspondía rigurosamente al texto declamado.

Las puertas, son parte esencial de la pared del fondo de escena.

¿Cuántas había? ¿Sólo eran puertas de casas particulares?. La cuestión del número de puertas en escena ha supuesto opiniones muy encontradas entre los distintos estudiosos del problema.

Según V. Inama en Il teatro antico greco e romano, Cisalpina, Goliardica, Milán, 1910. p. 32-33: "Las puertas del frente de la escena, en la tragedia griega aparecían así: una, central y dos laterales en los parascenios . La puerta central del palacio real en dos o tres planos de altura con columnas y adornos en piedra, puesto que, frecuentemente en la tragedia antigua, la acción de la representación se desenvolvía dentro de las habitaciones del rey o príncipe, como en 'Agamenón' (Esq.), 'Edipo Rey', 'Antígona', 'Electra', 'Traquinias' (Sof.) y otras tragedias de Eurípides .

'Valvae regiae', por tanto, y las dos late-

rales, '*hospitalia*' para forasteros o personajes que venían del foro, de la ciudad, del campo o del mar. Pero si la acción necesitaba otro tipo de decorado, se proponía con construcciones provisionales en madera o tela pintada".

NÚMERO DE PUERTAS EN LAS ARTES FIGURATIVAS

La mayoría de estos argumentos se basan en la observación de decorados de tragedias griegas, con sus puertas correspondientes, en las artes figurativas.

En concreto, en el exhaustivo estudio sobre dicho tema de H. Klenk, Die antike Tür, Diss., Gießen 1924 p. 1-49. Esta disertación nos parece perfecta a no ser por el detalle de que su autor considera "antike" sólo a lo griego, sin hacer ni una sola mención a las puertas de los decorados romanos.

Por lo demás, la relación de puertas que se encuentra descritas en las p. 16-18 existentes en diversos vasos, sarcófagos, etc., la calle que flanquea dichas puertas (p. 17) y, sobre todo, la relación de textos griegos en los que se habla de ambas cosas (p. 18-47) es impresionante, incluídas las inscripciones griegas en las que aparece el término θύρα y todas sus variantes.

Para la representación de puertas en el decorado de la escena romana (así como otros apartados de nuestro trabajo), hemos consultado el magnífico estudio de C. O. Dalman, "De aedibus scaenicis comoediae novae", Kl. Ph. St. III, 1929 p. 7-108. ³⁾

EXPRESIONES LINGÜÍSTICAS QUE SUSTITUYEN E INFORMAN SOBRE EL NÚ-
MERO DE EDIFICIOS EN ESCENA EN LAS OBRAS DE PLAUTO

El motivo por el cual los edificios del decorado en la Comedia Nueva y en la plautina son privados, lo explica O. Dalman en el capítulo primero de la obra aquí citada bajo el título de "Quaeritur, quot aedificia in comoediae novae scaena repraesentata sint", p. 8, de forma muy breve, justificándolo por el cambio de libertad en el tratamiento de los temas. (Al haberla total en el ámbito de la pólis ateniense, también promiscuidad de temas humanos y divinos, lo que suponía idéntica mezcla de edificios en escena; al desaparecer la pólis, ya con menos libertad, y una disminución del excesivo material anterior, se redactan problemas reducidos a la cotidianeidad de la vida privada).

Sin embargo, no se habla de cambio en el gusto teatral del público griego al romano, e incluso, en el diferente tipo de público.

M. Mazza, en su "Coloquio sobre Plauto", Dion. XLVI; p. 275 ss., dice: "Plauto es una especie de máquina teatral que vive una época en la que la sociedad romana sufre la más profunda modificación estructural a partir de la instauración de la república. En primer lugar, en la formación de una 'nobilitas' en la sociedad romana como clase hegemónica (como en el círculo de los Escipiones), y luego, por el proceso profundo

de transformación correlativo verificado entre las clases subalternas . Hay, además una estratificación social reflejada en el teatro plautino pues el año 193 es decisivo para la expansión imperialista romana con la preeminente institución de la clientela".

Debido a esto, y, por razones simples de propaganda política, había que atraer al teatro, no ya al espectador especializado, sino a las masas de espectadores que gustaban de representaciones de evasión, como juegos de gladiadores o funambulismo.

Interesar y divertir se convierten, así, en las dos metas del teatro de Plauto. Para conseguir lo primero, nada mejor que que el público 'ayudara' en la representación colaborando con su imaginación en el juego teatral. La comedia menandrea suponía el antecedente ideal (cf. L. Gil, "Comedia ática y sociedad ateniense" E.C. 71 y 72, vol. XVIII 1974, p. 172 ss.).

C.O. Dalman, op. cit. p. 8, considera que los primeros autores que representaron edificios privados fueron Heníoco (fab. inc. 5 K) y Anaxándrides Nereo (fragmento 30 K). Antífanos (2,1 K) presenta también en escena casas privadas (cf. Póllux, 4, 125).

Al parecer, en la Comedia Nueva se presentan dos

casas de familias vecinas. Sobre un tercer posible edificio, cita Dalman a G. Hahn, Scaenicae quaestiones plautinae, Diss. Gryph. 1867 y A. Frikenhaus, Die altgriechische Bühne, Es-trasburgo, 1917, págs. 22 ss., y A. Körte (P. W. sobre 'Menandro') admite que en "Circumtonsa" había tres casas en escena.

La opinión final de O. Dalman sobre el asunto es que se presentan al principio de la palliata los mismos edificios que en la Néa y, luego, cada autor (regidor de escena diríamos nosotros) cambiaría según su criterio (p. 10).

A continuación, O. Dalman va estudiando por separado la comedia plautina, analizando algunos versos y dando una amplia bibliografía y con las siguientes conclusiones (p. 20): "En Au. (v. 628-660) había tres edificios en escena (igual Menandro); en Curc., dos casas privadas y un templo (v.l, 13), en Rud. parece representarse no una casa, sino un vallado, porque la sacerdotisa Ptolemocracia no puede tener su domicilio en esa misma casa (según U. Wilamowitz, Berliner Sitzungsberichte, 1918 p. 744, aparece en escena el templo de Ceres) . En el 'Díscolo' de Menandro (127 K) aparece a la vista de los espectadores el 'Nymphéas Phylarium' . En 'Iεπεíαι' quizás se representaba en escena el templo de Cibeles (245 K) . Era mucho más conveniente que se presentara en el 'peribolus' ". Luego este autor hace algunas consideraciones sobre obras terencianas como Hec. p. 15, v. 58, y continúa

diciendo: "En Stich. no hay duda de que se presentaban tres casas en escena, v. 65 ss., v. 146 ss., 431. ss., 641 y, según F. Leo (Nachr. Gött. Ges. 1902 p. 375 ss.), resulta de la fusión de tres modelos griegos .

Pero el argumento de que estos tres edificios vengan de modelos griegos no es probable", concluye Dalman (p. 17) tras comparar pacientemente pasajes plautinos con posibles originales griegos.

En pág. 18, refiriéndose a "Báquides", duda de la opinión de Hahn, "Scaenicae" p. 33 ss., sobre que Filoxeno viva en la casa que aparece en escena por el v. 403, que es el único en donde se habla del domicilio de dicho personaje. Según Dalman, este verso es idéntico a otros muchos que en la obra plautina hablan de personajes que entran en escena por uno u otro acceso del foro, del campo, del puerto o de la playa (cf. p. 18). En Ps. asegura este autor que la casa del leno en escena viene dada por muchos versos (557, 571, 1246, 1282, y v. 1327).

Así llega Dalman a las conclusiones de que, a veces, hay más movimiento en los originales griegos que en la adaptación plautina (p. 19) y esto impide que se citen en esta última algunos pasajes-clave para la escenografía y el número de edificios, y a las conclusiones finales (p. 20) de que en algunas obras se percibe con claridad el número de edificios

en escena (tres en Aul. y Curc. y Heaut.), no se sabe en otras (Stich. Ps.), aunque (con Frickenhaus), siguiendo la comedia de Menandro, es posible que aparecieran dos edificios, y cita el argumento arqueológico de K. Lehmann-Hartleben Jahrb. d. D. Arch. Inst. vol. 42, 1927 p. 30, basado en la escenografía que decora un vaso campano (Ann. Inst. 1848, tab. L).

Refuta Dalman los argumentos de estos autores sobre posibles edificios colocados, no en el frente de la escena, sino en los parascenios, ni tampoco en los παρόδοις, pues son lugares difícilmente asequibles a la mirada del espectador, volviendo así a su acuerdo con Frickenhaus de dos edificios en el frente de la escena (p. 21).

Si hemos analizado detenidamente este apartado de la obra de Dalman, se debe a que reúne todos los tópicos de la crítica (sobre todo alemana) plautina del siglo diecinueve y principios del veinte. Esto es:

A) La excesiva manía por adecuar, lo más perfectamente posible, el texto de Plauto a textos griegos, sobre todo menandreos, deduciendo de ello la originalidad o falsedad de las obras plautinas. ⁴⁾

B) Otro problema, evidente en Dalman, es la selección de los textos plautinos para deducir el número de edificios en el frente de la escena.

En la mayoría de los casos cita expresiones como la de "golpear puertas" (ej. de pág. 16) que, como veremos, es una información de anuncio de entrada de personajes en escena; otras veces, es el anuncio deíctico y la presentación de personajes en escena (ejemplos de pág. 18), y otras la información de salida de escena de personajes (pág. 19: expresiones "*ite huc intro*", "*ite hac*"). Nosotros hemos seguido el hilo de las indicaciones deíctico-gestuales y no deícticas, que sustituyen realmente y que informan sobre edificios en escena, seleccionando, como veremos, expresiones en las que "*aedes*" y "*domum*" (o "*fanum*") informan claramente al espectador.

Pero antes de pasar a nuestras conclusiones, queremos analizar también un trabajo sobre este tema, que nos ha ayudado mucho, el de M. Swoboda en Studia Scaenica plautina et terentiana, Poznan 1966.:

Así en Anf. (p. 64), dice que las informaciones lingüísticas que sustituyen a edificios en escena están en los versos:

v. 356: "*Hic inquam habito*" (de estas palabras de Sosias se desprende además, que no sólo Sosias, sino también Mercurio están ante la puerta de la misma casa).

No estamos de acuerdo con las expresiones de los v.

854, 856 que informan sobre interiores, y mucho menos, la del v. 1007 ("*ibo intro*") que es una sustitución informativa de salida de escena.

Inaceptable es la inclusión de una puerta de gineceo en el frente de la escena basándose en el v. 860, de simple salida de escena. En el v. 1018, cuando Anfitrión entra en escena procedente de la ciudad, encuentra las puertas cerradas ("*sed aedis occluserunt*"). No hay duda de que se refiere a las puertas del edificio en escena. Pero también es el simple motivo para golpearlas acto seguido e informar de la entrada en escena de un segundo personaje, Mercurio (sobre la información del momento del día con esta fórmula ya hablaremos en cap. V, págs.

"Así pues -resume Swoboda- en el frente de la escena está la casa real en la que hay tres accesos: la puerta central, utilizada por Anfitrión y Júpiter; en la parte izquierda de la escena, la puerta destinada a Sosias y Mercurio, y, a la derecha del frente de la escena, la puerta que representaba el gineceo" (y se asombra en una nota de que en la edición de E. Paratore, Plauto Amfitrione Sansoni, Firenze 1959, no se haga ninguna mención al tema).

No sólo pues se pone en duda la certeza de un único edificio en escena, sino que todo lo demás, con sus puertas convencionales y su tripartita división, parece dudoso, tam-

bién.

Casi los mismos problemas podemos observar en el resto de las expresiones lingüísticas sustitutivas seleccionadas por Swoboda en las demás obras. Así en As. (p. 16) dice: "La escena representa un lugar en el que hay tres casas, la de Cleereta, Demeneto y Diabólico":

a) Para Cleereta cita este autor los versos 53, 127, 161. En el v. 53 advertimos una fórmula sustitutiva de información sobre vecindad de edificios en escena ("*Istanc... e proxumo*").

En el v. 127 aceptamos la información sustitutiva de la casa de la hetera: "*Sicine hoc fit? / foras aedibus me eici?*" y lo mismo en el v. 161 "...*quae (me) eicis domo*" por la misma razón que antes, aunque en ambos casos también se haga referencia al motivo folklórico de echar fuera de la casa de la prostituta al amante arruinado.

b) En la de Demeneto (Swoboda cita los versos 329, 346, 381), el 329 es de información de interiores ("*hic est intus*") y aceptamos 346 ("*Esse et aedis demonstraui nostras*") y 381 ("*Ut demonstratae sunt mihi hasce aedis esse oportet, Demaenetus ubi dicitur habitare*"), como verso esencial para esta información.

c) En la de Diábolo el v. 827 ("*at ego te opperiar domi*") y 913 ("*Ibo ad Diabolum*"), son de simple movimiento escénico en donde difícilmente advertimos esta información.

Mucho menos de acuerdo estamos con la disposición de estos edificios en escena por los consabidos métodos de extracción social. "No tenemos indicación de en qué lugar quiso disponer el poeta estas tres casas" -dice Swoboda-. Según las indicaciones de Póllux, las puertas de la casa de Demeneto estarían en el centro de la escena, puesto que en esta comedia es un personaje importante, y la de Cleereta, personaje de baja extracción social, a la derecha de los espectadores, vecina de Filenio. La casa de Diábolo -a la que Póllux no hace ninguna mención- se puede considerar a la izquierda del espectador. Según P. Nixon, Platus, I. With an English translation (4 vol.), London 1961 p. 127: "En 'Asinaria', sólo hay dos casas en escena, la de Demeneto y Cleereta, entre las que hay un *angiportum*".

En Au., Swoboda explica así la escenografía del decorado: "Al terminar la primera escena del segundo acto, Megadoro va al encuentro de Euclión y lo ve parado a la puerta de la casa (v. 176-177):

v. 176: '*Ego conueniam Euclionem, si domi est*'.

v. 177: '*Sed eccum, nescio unde sese homo recipit domum*'.

Durante la discusión de ambos ancianos, Euclión, de pronto, se dirige a su casa (v. 203, 206, 245, 251) para inspeccionar si su tesoro está seguro. Todo esto sucede en la parte derecha de la escena, cerca de la casa de Euclión".

Aceptamos el v. 203 ("*nam est quod inuisam domum*"), pero no el 206, que habla de la desconfianza de la pobreza, ni el 205 que informa sobre la salida de escena de Euclión ("*abiit neque me certiore fecit*"). Tampoco encontramos información en el 251.

Los v. 171 ("*Euclionem ex proxumo*"), y 403 ("*hinc ex proxumo*") informan de la vecindad de edificios en escena (también el v. 290).

Swoboda continúa diciendo que, sobre la situación de las casas en escena, nos informa el pasaje en el que Estróbilo, conduciendo a los cocineros, se sitúa ante la casa de Megadoro y manda a Congrión con los criados a la casa de Euclión. Todo esto lo deduce este autor de v. 328 ss.: "*Tu, Congrio, eum sume atque abi intro illuc, et uos illum sequimini*". "*Vos ceteri ite huc ad nos*".

Nosotros vemos, más bien, unos versos con información deíctico-gestual de salida de escena, exceptuando el último en donde "*ad nos*" se puede interpretar como a "nuestra casa" (casa de Megadoro). Continúa este autor diciendo que "si

colocamos la casa de Euclión a la derecha del frente de la escena, inmediatamente hay que colocar la casa de Megadoro a la izquierda", pero no aduce más razones.

"Al final del v. 726, Licónides regresa de casa de Megadoro y ve a Euclión a la puerta de su casa" (v. 727: "*Quinam homo hic ante aedis nostras...?*"). Nosotros esta fórmula lingüística la consideramos más bien de información y substitución de espacios "*ante aedes*" (calle en donde se desarrolla la acción, vestíbulo, etc.) aunque puede sustituir también edificios en escena.

"Y finalmente -continúa-, en mitad del frente de la escena se encuentra el templo de la Fe" (v. 583, 617).

El v. 583 "*...aula in Fidei fanum; ibi...*" sólo informa de la intención de esconder el tesoro en el templo de la Buena Fe. Tal vez la plegaria a la diosa que sigue, sea la prueba de un altar de la misma en escena (v. 607)..

El v. 617, sí que informa deícticamente substituyendo interiores en el templo: "*Se aulam onustam auri abstrusisse hic intus in fano Fidei!*" .

"Que hay un altar entre el templo de la diosa y la casa de Euclión, y que esté colocado precisamente ahí, lo podemos demostrar pues en el v. 587 . Pitódico, esclavo del

amante de la hija de Euclión, vuelve de la ciudad para inspeccionar lo que ocurre . Para observar el lugar y lo que en uno y otro domicilio sucede, Pitódico se dirige al altar y se sienta en él. (v. 607)".

Según Swoboda no estaría situado este altar en el centro de la escena, ante la puerta del templo, sino separado a la derecha cerca de la casa de Euclión. "Por lo tanto -concluye- en el frente de la escena había tres edificios: En el centro, la puerta del templo de la Fe; a la derecha de los espectadores la casa de Euclión y, a la izquierda, las puertas de la casa de Megadoro".

Sobre el decorado de "Aulularia" y el número de edificios en escena, J. Nâthan, La Marmite, Class. Roma, Hachette, París, 1938, p. 6, dice: "El decorado representâ una plaza pública de Atenas . A la izquierda la casa de Euclión; en el centro, el altar de la Buena Fe, a la derecha, la casa de Megadoro".

O. Dalman op. cit. p. 6, asegura que en Au. 615 se dice: "*Tuae fidei concredidi aurum; in tuo luco et fano modostitum*". "De donde se deduce que no se representaba el vestíbulo del mismo templo, sino el muro de la galería exterior de dicho templo. La palabra 'lucum' equivale a ἄλσος con arboleda y vallado (cf. Boissacq, Dictionaire etym. de la Lan-

que Grecque: ἄλσος ").

Con esta última opinión de Dalman observamos hasta qué punto puede desbordarse la imaginación en lo que a construcciones escenográficas en Plauto se refiere. Todo depende de las múltiples interpretaciones que se les quieran dar a los textos.

Pero lo que nosotros hemos tenido muy en cuenta en nuestro trabajo, a la hora de seleccionar el material lingüístico informativo y sustitucional para la suplencia de la escenografía real plautina, es que estas fórmulas sean las mismas o parecidas en la transmisión de los mismos mensajes y, con especial cuidado, la interpretación de informaciones subsidiarias en donde Plauto demuestra su gran imaginación y dotes de improvisación.

Pasaremos a ver algunos de los posibles decorados que, según una serie de autores, ambientaban la escenografía de las obras plautinas.

A. Freté en Essai sur la structure dramatique des comédies de Plaute, Société d'édition Les Belles Lettres. París 1930. pág. 24, explica así la escenografía de "Aulularia":

CASA DE EUCLIÓN
Y SU HIJA FEDRIA

C I
A N
L T
L E
E R
J M
U E
E D
L I
A A

CASA DE MEGADORO Y
SU SOBRINO LICÓNIDES

TEMPLO DE FIDES

→ FORO

→ CIUDAD

← ESCENARIO

PÚBLICO

Para Bacch. Swoboda, "Studia..." p.48, dice: "La escena representa un lugar, como muy a menudo ocurre en Plauto, en donde las casas son vecinas. De las cuales, en una viven las dos hermanas y delante de ella tienen lugar los primeros sucesos de la obra" (v. 95, 105, 114 ss., 204 ss., 406, 472, 723, 901)".

De los v. 95 ("*...iam intus ecferri foras*") y 105, ("*eamus hinc intro, ut laues*"), diremos que informan y sustituyen escenografía de interiores y son fórmulas de salida de escena, y sólo el v. 114: "*Huc, Quid huc?, quis istic habet?*", es un deíctico-gestual informativo de la casa de las

dos Baquis en escena a cuya escenografía sustituye. Lo mismo el 204: "*Hic, exeuntem me unde asperisti modo*". En 406: "*Ad illam*" informa deícticamente sobre la casa de dos Baquis en escena, y también, el v. 472: "*Ubi ea mulier habitat?*". En el 714: "*Nunc tu abi intro ad Bacchidem*", consideramos válido "*ad Bacchidem*". Pero los v. 723, 901 son simples fórmulas de salida de escena.

"La otra casa -continúa Swoboda- es el domicilio de Nicóbulo (225, 451, 529, 768, 798)".

De estos versos el 225: "*Domist*", es aceptable, pero el 451 es una fórmula de presentación deíctica de actores en escena en donde "*ante ostium*" no es más que el escenario mismo = 761. En 529 hay una información de salida de escena. El 798, es anuncio de entrada de personajes en escena con la expresión: "*Nam audio aperiri fores*". Lo más inaceptable es la inclusión de una tercera casa en escena, la de Filoxeno, basada en versos de simple movimiento escénico (384). La conclusión a la que llega Swoboda es (p. 50): "La casa de Nicóbulo estaba en la mitad del frente de la escena, la de las dos Baquis a la derecha, y la de Filoxeno a la izquierda".

Para A. Freté, "Essai..." p. 28 a, en los v. 924-978: "La importancia de la escenografía es vital. En esta escena, el movimiento escénico y la mímica explican claramente al espectador, y de forma muy hilarante, lo que ocurre". Cita

este autor los versos 924 y 978. Pero ambas fórmulas no son más que de información de salida de escena.

En pág. 28 hace el siguiente esquema de la posible escenografía de "Dos Baquis" (cf. v. 924-978):

CASA DE
NICÓBULO

PARED
INTERMEDIA

CASA DE
DOS BAQUIS

ESCENARIO

PÚBLICO

En Cap., Swoboda pág. 51, no tiene más remedio que aceptar en escena una sola casa, la de Hegión, basándose en los versos 20 (Ernout 21): "*Hic nunc domi seruit...*", que está en el prólogo y es sustitución deíctico-gestual, y v. 95 (Ernout 96): "*Senis qui hic habitat*". No estamos de acuerdo con M. Niemeyer en Ausgewählte Komödien des T. Maccius Plautus Leipzig-Berlín 1930, que en pág. 7 afirma que hay más de una sola casa en escena. (Cf. para las citas de Ernout: A. Ernout, Plaute Comédies, 7 tomes, Les Belles Lettres, París, 1932).

En Cas., Swoboda (p. 68-69) dice que hay en escena dos casas, en una de las cuales viven Lisídamo con su mujer

Cleóstrata, en la otra Alcésimo y su mujer Mirrina. Lisídamo y Alcésimo son vecinos (v. 477: "*Apud hunc sodalem meum atque uicinum*" y v. 536) y de una casa a otra se atraviesa "*per hortum*" (v. 631 ss.). Pero de que ambas casas están en escena, tan sólo se informa en el prólogo v. 36: "*Is una cum patre in illisce habitat aedibus*" y, además, de forma deíctico-gestual. Según nuestra opinión este es el único verso informativo de la escenografía a la que sustituye. Los otros, 477 y 536, son informativos de vecindad. Swoboda añade una tercera puerta colocada a la izquierda del frente de la escena: "El habitáculo anexo a la casa de Lisídamo en el que vivía el esclavo al que Casina saludaba".

Para Cist., Swoboda dice lo siguiente: "Sobre la plaza en la que se sitúa un podio de la escena (v. 331, 534, 656), se ve la casa de Alcesimarco (v. 319). Cerca de ella, la de Demifón (v. 100, 543 ss. y v. 599). No se sabe -concluye- si en esta comedia el número de casas son dos o tres".

Estamos de acuerdo con la indicación del v. 319: "*Nam hasce aedis conductas habet meus gnatus haec ubi astat*". No con la de los v. 100 (de vecindad), y 543 (indicación del escenario). Sí estamos de acuerdo con la información del v. 599: "*Quis istic habitat?*". "*Demipho dominus meus*", que es la más completa de todas. P. Nixon en su edición, vol. II p. 115, considera que hay dos puertas en escena de dos casas, la de Demifón y la de Alcesimarco. Para el estudio del decorado

en "Cistelaria" es importante el artículo de E. Woytek "Ein Cistellariaproblem" Wien. Stud. V, 1971 p. 110 ss., con abundante bibliografía sobre el problema de dos o tres casas en escena en la obra plautina. Dice Woytek: "Ernout (vol. III.p. 21), en relación con Cist. 133: '*Eam meae ego amicae dono huic meretrici dedi*', da la acotación: 'señalando la casa de Melenis', y H.J. Mette en su libro de 'Literatura sobre Menandro', junto con Süß, deciden que hay sólo dos casas en escena, que naturalmente son la de Demifón y la de Alcesimarco, pero quita de escena la casa de Melenis'. (Süß, en Lustrum X 1965, p. 33: dice: 'fuera de escena, se encuentra la casa de la hetera Melenis'). Al analizar el v. 133, Süß en Rhein. Mus. LXXXIV. 1935, p. 172, asegura que las casas en escena no se designan con fórmulas del tipo '*hic in proximo*' o semejantes, como parece ser una convención cómica y cita As. 53, Au. 31, Mil. 134, sino un argumento 'ex silentio' para una obra lacunaria como es 'Cistelaria'. Pero -añade Woytek- Süß, con toda su extraordinaria comprensión del texto, aplica un restringido modismo estereotipado especialmente cargado de sentido en la palabra '*proximus*' a otros pasajes utilizados con otra finalidad .

La cuestión -dice acertadamente- está ahora en saber cómo se ha utilizado el pronombre '*huic*' en este pasaje, puesto que '*hic, haec, hoc*' suele funcionar como pregunta anafórica según Leumann-Hofmann- Szantyr, en Lateinische Grammatik II, München, 1965 págs. 105 a 108 ss".

En Curc., en G. Mónaco, Teatro di Plauto, Palermo, Instituto Editoriale Cultura Europea 1963, p. 116, y en un comentario de J. Dumont en Rev. de Ph. XLI 1967, p. 173 (2ª parte), se hace de la obra un análisis escénico acto por acto y se concluye:

1º) La topografía de la escena se ve colocando el templo de Esculapio en el centro, la casa de Fédromo a la derecha del espectador, la del leno a la izquierda, y el altar de Venus en el espacio libre entre el santuario y la vivienda de Capadox.

En relación al templo, para el v. 14: "*Hoc Aesculapi fanum est*", Mónaco dice: "Clara es la indicación de que el templo se encuentra en el centro de la escena pues, de una parte, está la casa de Fédromo, y, de otra, la de leno (v. 15: '*Huic proximum illud ostiumst*', v. 33 : '*Quin leno hic habitat*', v. 39: '*Lenonis hae sunt aedes... male istis euenat!*' v. 44: '*Nempe huic lenoni qui hic habitat*', v. 61: '*Id eo fit quin hic leno, hic qui aegrotus incubat in Aesculapi fano, is me excruciat*' y v. 71: '*Nunc ara Veneris haec est ante horunc fores*'".

Según lo explicado pues, por Mónaco, el esquema de la escenografía del "Curculio" sería así:

CASA DEL LENO

CASA DE FÉDROMO



TEMPLO DE ESCULAPIO

ALTAR DE VENUS

"Que el altar de Venus está delante de la casa del leno" -continúa Mónaco p. 134- "lo demuestran los pronombres '*haec*' y '*horunc*' del v. 71" (cf. para comentario de este verso pág. 227 y nota).

La elección de los versos sustitutivo-informativos de Mónaco es aceptable. Estamos completamente de acuerdo con estos versos (excepto el 15). No tanto, en cambio, con los de Swoboda quien dice que: "En un lugar elevado de la escena había dos casas: una, la del joven Fédromo, y otra, la del leno Capadox (v. 1, 15, 33, 44, 87, 93). En la escena se encuentra, además, la galería exterior del templo de Esculapio (v. 14, 61 ss., 204, 216, 273, 289 ss., 527, 699) . Ante la casa de leno está colocado el altar de Venus (v. 71) . El templo está en medio de la escena . Las restantes puertas están colocadas en

las distintas partes de la escena".

No estamos de acuerdo con Swoboda quien, como siempre, mezcla informaciones situacionales (15), con salida de escena (87), o de anuncio de entrada en escena (93). Lo mismo en 273 (salida de escena, o 389 anuncio de entrada en escena). O. Dalman. ("De aedibus... pág. 6 ss.) asegura "que en 'Curculio' como en 'Aulularia' también hay dos casas en escena, la de Fédromo y Capadox, y el templo de Esculapio y que, según G. Hahn, 'Scaenicae' p. 31, el templo se encuentra situado entre las dos casas, pues Fédromo sale afuera (v. 1) y se dirige a la casa de Capadox (v. 13), y en la mitad de la escena se encuentra a Palinuro, exclamando con alegría: '*Hoc Aesculapium fanumst*'".

A. Frickenhaus, op. cit. p. 29, asegura que, en el modelo griego de esta obra, hay tres puertas, y que Ph. E. Legend, Rev. des. Et. anc. 1905 p. 25, piensa que el modelo no es ático, sino de Epidauro, y que entre la disposición escénica ática y la de Epidauro había mucha diferencia.

Luego Dalman dice algo muy interesante en relación con la utilización de estos edificios en escena al servicio del texto: "Tanto en Aul. como en Curc. una tercera puerta (edificio) se utiliza en un momento clave de la acción. En tercer lugar entra en juego un templo situado siempre en mitad de la escena".

Lo que no parece muy aceptable a este autor ni a Hahn (op. cit. p. 28), es la construcción, no ya del vestíbulo del templo, sino del muro del recinto sagrado que sirve para guardar el tesoro (Au.), o el mismo recinto del templo de Diana (Bacch. 312). Ambas construcciones nos parecen complicadas escenográficamente y de escaso rendimiento, pues su aparición es tardía en "Aulularia" (v. 586) y esporádica en "Báquides" (312), y en ningún caso se han mencionado anteriormente. Caso de estar construídas en escena, tal como aseguran estos autores, darían lugar a un movimiento escénico limitado.

Nuestra opinión es que estos edificios sagrados, a no ser que estructuren toda la trama como en el "Rudens", se hacen imaginar al espectador por medio de claves lingüísticas determinadas ("fanum" etc.) en relación a pequeños altares en escena, con el mismo efecto de un cambio de decorados.

Para "Epídico", Swoboda dice: "Al púlpito en escena, se fija un área en la que se edifican casas. Solamente dos casas: la de Perífanos una, y la del joven Queríbulo otra. A una y otra casa las señala el esclavo Tesprión en el v. 67 ('*Nam ille me uetuit domum uenire*'), añadiendo que la casa de Queríbulo es vecina a la suya (v. 68: '*Ad Cheribulum iussit huc in proximum*').". Aceptamos ambos versos menos la última parte del v. 68: "*huc in proximum*", que informa de la situación de los edificios en escena.

Filipa señala también la casa de Perífanos en 534 ("*In his dictus est locis habitare mihi Periphanes*"). También la del joven Queríbulo, hijo de Perífanos (según Swoboda colocada en la parte derecha del frente de la escena), v. 157: "*Eamus intro huc ad te...*".

"No parece haber tres casas en escena, sino dos (cf. P. Nixon, *Plautus* en II p. 275)" y finaliza Swoboda: "pero hay que preguntarse si el frente de la escena no estaba vacío de puertas.

Si colocamos la casa de Queríbulo a la derecha del frente de la escena, o la casa de Perífanos está en el centro, o puede estar a la izquierda. Pero la casa de Perífanos parece estar en mitad del frente de la escena".

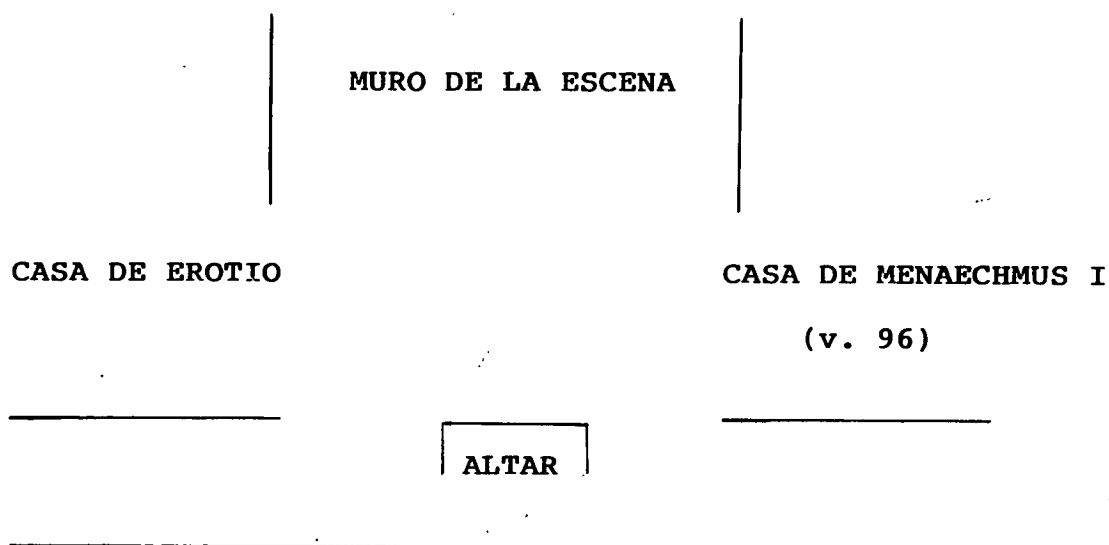
En Menaechmi, H. Hadmond y M. Moseley, T. Macchi Plauti Menaechmii, Harvard Un. Press. Cambridge Massachusets 1964, p. 16, aseguran que la escena tenía tres entradas o puertas de casas "de las que sólo dos se utilizaban . . La antigua creencia de que el acceso central ocasionalmente servía como callejuelas entre dos casas, es incorrecto".

La escena de Plauto -continúan estos autores- (pulpitum), era larga como unos 180 pies (cada pie = 305 mm.) . Esto permitía a un personaje escuchar el final de una conversación que otro hacía afuera. (Cf. G. Garavani, Menaechmi Signorelli, Milán, 1982).

El angiportum era simplemente un acceso trasero de las casas fuera de escena . La salida a la derecha del público al final de la continuación de la calle, daba al centro de la ciudad (foro) y la de la izquierda del público, al campo, al puerto o a tierra extranjera . Esta convención no corres-

ponde con el teatro de Atenas en donde el puerto está a la derecha del público y el campo a la izquierda . El origen de esta nueva convención es incierto .

Dicha nueva convención está señalada en 'Menaechmi' hacia el final del tercer acto (555-558), cuando Menaechmus II, situado a la izquierda del público enfrente de la casa de la cortesana Erotio, arroja su corona a la derecha del público (que es su izquierda) por donde el actor piensa que otros personajes se han marchado a la ciudad . Sale de escena por la izquierda del público (que es su derecha) hacia el puerto donde confía que se halle su esclavo". El diagrama de "Menaechmi" sería según estos autores:



Según G. Garavani en su edición de "Menaechmi" p. 38, el decorado también se organiza así. El autor dice: "La acción se desarrolla en Epidamno a poca distancia del mar . De un lado de la escena se ve la casa de Menechmo I, del otro la de Erotio,

su amante . La acción se desarrolla en mitad de la calle".

Como vemos, el autor no precisa a qué lado de la escena se encuentran la respectivas casas.

Según Swoboda, basándose en M.Niemeyer, op. cit. p. 7, la acción se desarrolla en parte de la calle y a ésta da la casa de Menaechmus. (Cf. v. 68: "*Is illic habitat geminus surrepticius*"; y v. 96, 109, 138). De estos versos aceptamos el papel informativo de escenografía asignado al verso del prólogo (v. 68), pero el 96 ("*Nam ego ad Menaechmum hunc eo*"), sólo indica movimiento escénico y 109 ("*Menaechmum eccum ipsum uideo*"), anuncio y presentación de personajes en escena, y el v. 138 sólo saludos. "El otro edificio que repetidamente se indica que está en escena -dice Swoboda- es el de la meretriz Erotio (v. 173, 176, 180, 300, 332, 335, 349, 445, 463, 523, 674)". En este trabajo se considera que el v. 173 ("*Nunc ad amicam deferetur hanc meretricem Erotium*") indica movimiento escénico, y el 176 ("*Expedite fabulatu's. Iam foris ferio?*"), simple anuncio de entrada la escena, el 180 ("*... eapse eccam exit*"), presentación de personajes en escena; v. 300 ("*Qui amicam habes eram. meam hanc Erotium?*") depende del valor de "*hanc*", pero se puede aceptar como deíctico-gestual que indica la casa de Erotio. El v. 332 ("*ut te hinc abducat potius quam hic adstes foris*"), es una información deíctico-gestual del escenario. Sí es aceptable asignar valor informativo al v. 335 ("*Nam istic meretricem credo habitare mulierem*"), pero no

al v.349 (*"Videamus qui hinc egreditur"*) , que es un simple anuncio de entrada de personajes en escena.

Inaceptable es el v. 445 (*"Sequimini..."*), de salida de escena, y el 463 (*"Sed quid ego uideo? / Menaechmus cum corona exit foras"*) de simple presentación de personaje con caracterización.

El v. 523 (*"Sed concrepuit ostium"*), no es más que anuncio de entrada en escena de un nuevo personaje, lo mismo que el v. 674 (*"Aperite atque Erotium"*). Pero es decisivo el v. 307 (*"Non tu in illis aedibus"*) y 308 (*"Habes"?*).

Luego Swoboda hace una larga exposición del movimiento de actores, y concluye: "La casa de Menaechmus I está a la derecha del frente de la escena, la de Erotio a la izquierda".

En Merc., Swoboda, pág. 19, empieza haciendo una clara descripción topográfica desde las primeras líneas: "La escena representa una calle en la que se encuentran vecinas las casas de Demifón y Lisímaco (v. 271, 475, 676, 793)".

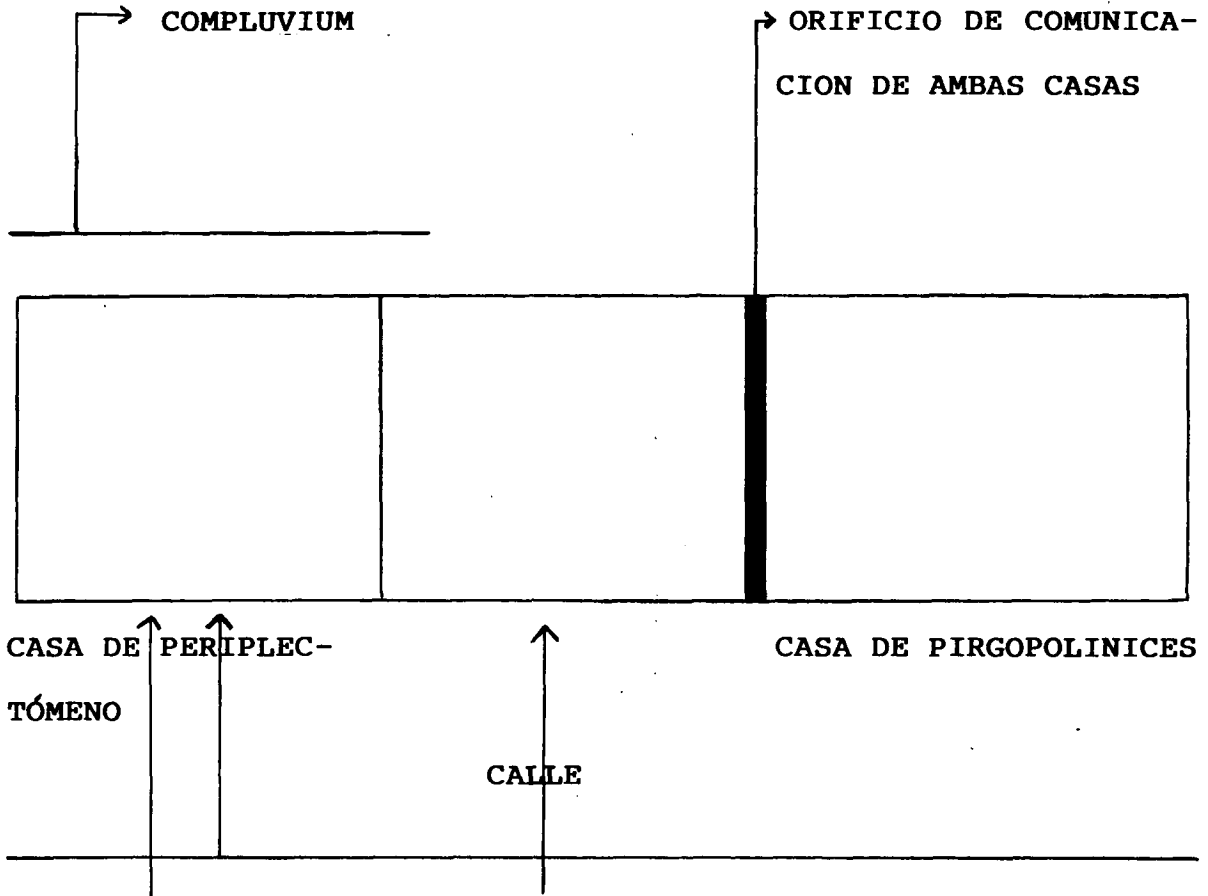
Pero aquí consideramos el v. 271 (*"Nam eccum it uicinus foras"*), como de anuncio de entrada en escena de un personaje (además de información de vecindad); el 475 (*"Tuus amicus et sodalis et uicinus proximus"*) como de autopresentación

antes de iniciar el diálogo dos actores; el 676 posiblemente está interpolado por las cruces filológicas, y el 793 ("*At te uicine...*"), es de simple información de relación de personajes. Swoboda añade un altar de Apolo (v. 676) colocado a la puerta de la casa de Demifón, y por el v. 707 ("*Accedam propius*"), concluye que las casas de Lisipo y Doripa están colocadas a la derecha y que "tal vez no sea necesario en esta comedia una tercera puerta (tercer edificio)". Pero al final, tras estudiar los movimientos de Sira y Doripa, dispone el decorado de "Mercator" así:

"La puerta de la izquierda de los espectadores es la de la casa de Doripa, en el centro del frente de la escena está la de la casa de Demifón, y a la derecha la casa de Lisímaco". De esta forma, se consigue el número tres para los edificios del decorado.

Para Mil., hay muchas fantasías escenográficas sobre lo que en realidad se ofrecía en el escenario. Confesamos que hubo un primer momento en el que también caímos en esta trampa, y consideramos que la escenografía del "Miles" era un tanto complicada. Dejándonos llevar por las explicaciones textuales que sistemáticamente nos da Plauto, creímos que en la escena aparecerían dos casas, a la izquierda (del espectador) la casa de Periplectómeno, mostrando un profundo "*compluvium*" en su tejado, a la derecha la casa de Pirgopolinices, por cuyas puertas abiertas se vería el orificio de comunicación así:

(La acción se desarrollaría en el atrio v. 79-271).



Lugar desde donde los actores se dirigen a los que están en el tejado.

Lugar destinado a la recitación de algunos versos, cuando se va a salir de escena (v. 270-71).

H. Hadmmond y V. Moskalew en T. Macchi Plauti, "Miles" Cambridge Harvard University press. 1963 p. 17, dicen que "en el proscenio hay siempre tres huecos que representan tres casas, y en la comedia romana, en la que el interior de la escena se dispone en plena calle, necesitamos, pues, bastante espacio vacío para reconstruir los interiores".

Estos autores hacen el siguiente esquema de la escenografía del "Miles":

CASA DE PERIPLECTÓMENO

CASA DE PIRGOPOLINICES

FRENTE DE LA ESCENA

salida izquierda
al puerto

salida derecha
al foro



PÚBLICO

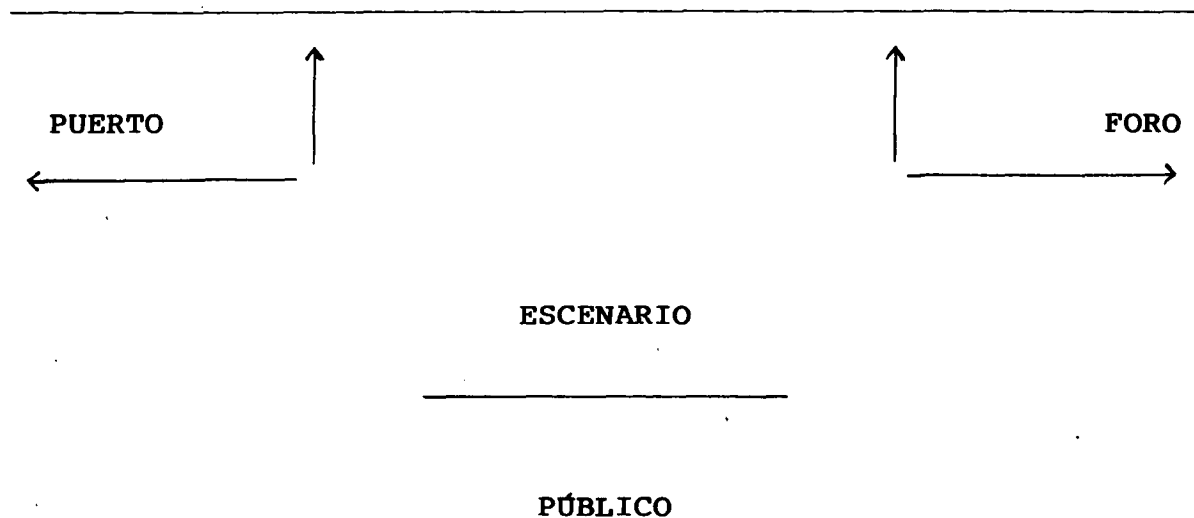
Según estos mismos autores, otras indicaciones escenográficas se contienen: en el paso de una casa a otra (v. 142: "*In ego conclauui perfodi parietem*"), tejado (v. 156: "*Ni hercle diffregeritis talos posthac, quemque in tegulis*").

Según J. Ciruelo en su edición del "Miles", Bosch,

Barcelona 1975 p. 64, la disposición del decorado sería así:

CASA DE PERIPLECTÓMENO

CASA DE PIRGOPOLINIGES



(1) "Las dos casas están pared con pared".

Según G. Magna, Miles Gloriosus, Signorelli, Milán 1979 p. 35 y nota, el decorado del "Miles" sería así: "La escena representa una plaza de Efeso . En el fondo de la misma se ven dos puertas: a la derecha de los espectadores la de Pirgopolinices, a la izquierda de la Periplectómeno .

Las dos casas son contiguas y ambas están separadas por una pared común . En el centro de la plaza está el altar de dios Apolo . Hay además, dos salidas laterales: la de la izquierda que lleva al puerto y la de la derecha al foro". Lo que remitiría al esquema dado por Hadmmond y Moskalew.

Swoboda en p. 21 ss. dice: "En escena se encuentra la casa de Periplectómeno (v. 134, 154). Vecina a ella, la casa de Pirgopolinices, el soldado fanfarrón (v. prol. 154, 158; 259, 270, 273, 385, 496, 969, 1136) . Están tan cercanas que sólo una pared común las separa entre sí . En el fondo de esta pared se oculta el acceso secreto por el que Filocomasio puede pasar de la casa del soldado al domicilio de Periplectómeno (v. 182, 187, 243 ss., 256, 264, 273, 287, 301, 319, 337 ss., 468, 869, 1089) .

Con respecto a en qué parte del frente de la escena se disponen las casas, O. Köhler, Ausgewählte Komödien des T. Maccus Plautus Leipzig, Berlín, 1916 p. 20, se basa en el v. 361: "*Respicedum ad laeuam: quis illaec est mulier?*", para considerar que "la casa del soldado estaba colocada a la izquierda de los espectadores en el frente de la escena". Swoboda lo considera un error pues, según él, Palestrión, al recitar el v. 361, sabía que había un pasadizo de tránsito entre una casa y otra (v. 339). "Por eso cuando custodian la puerta de la casa de Periplectómeno (342 ss., 352), el soldado entra por la misma (344 ss.), por donde poco después sale con Filocomasio y pregunta estupefacto: '*Respicedum ad laeuam: quis illaec est mulier...?*'. No hay duda de que Filocomasio se pasara a la puerta del soldado -continúa Swoboda- esperando a la izquierda de Escéledro en la puerta del frente de la escena a la derecha de los espectadores .

Así pues -concluye- hay dos casas en el frente de la escena, a la derecha de los espectadores, la casa del soldado, a la izquierda la de Periplectómeno".

En relación con los versos que, según estos autores informan y sustituyen la escenografía de edificios en escena, el 134 ("*Nam et uenit et is in proximo hic deuertitur*"), sólo informa sobre la situación = 273 = 287 = 301 = 319, el 154 ("*Sed foris concrepuit hinc a uicino sene*"), es anuncio de entrada en escena y disposición de edificios.

En cuanto a la casa de Pigopolinices, el v. 158 ("*Mi quidem iam arbitri uicini sunt meae*") es sólo situacional; el 259 ("*Abeo ./ Et quidem ego ibo domum*"), es de salida de escena; el v. 270 ("*Sed foris crepuerunt nostrae*"), es de anuncio de entrada en escena, el v. 338 ("*hic intus...*") informa sobre interiores = 468 ("*Transtinet trans parietem*") = 869 = 1089.

Swoboda, asegura que, además, cerca de la casa de Periplectómeno hay un altar (v. 441 ss.) pero, como no se hace ningún sacrificio de los anunciados en los v. anteriores, concluye considerando que el altar no estaba ante la casa de Periplectómeno, sino cerca de la casa, afuera, en un peribolum que añadiría una tercera puerta en el frente de la escena. "Así pues -concluye- aparecen tres puertas en el frente de la escena. A la derecha de los espectadores, la puerta de la

casa del soldado; en el centro, la puerta de la casa de Periplectómeno, y a la izquierda la puerta del receptáculo del altar".

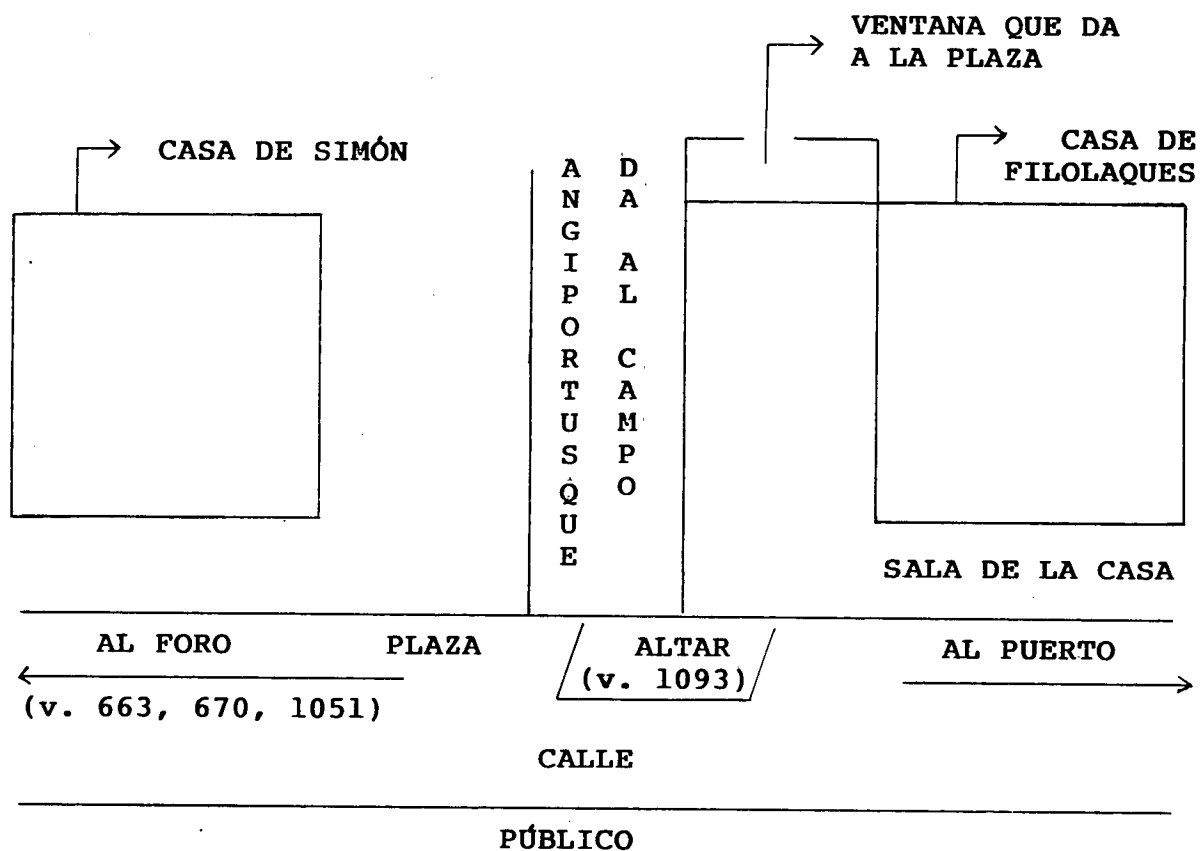
En Most. en el frente de la escena, según Swoboda (p. 34 ss.), hay dos casas, la de Teoprópides y su vecino Simón. Que una y otra casa son vecinas, se demuestra en los v. 663, 669, 1062 y este autor no está de acuerdo con A. F. Lorenzo, Ausgewählte Komödien des T. M. Plautus, Berlín 1883 p.4, que asegura que una y otra casa están separadas entre sí.

Según Swoboda, la casa de Teópropides tiene dos puertas y se basa en el v. 453: "*Pultando paene confugi hasece ambas foris*".

"Así pues, en el frente de la escena -concluye- había tres edificios. De los cuales el domicilio de Teoprópides estaba colocado en la mitad del frente de la escena. A uno y otro lado del frente de la misma están colocadas la casa (la otra puerta) de Teoprópides y el domicilio de Simón".

Leyendo las claves lingüísticas con que Plauto ayuda a la imaginación del espectador para que "construya" el decorado de esta obra (en donde las casas de Simón y Filolaques están separadas por un callejón que da al campo, y ventanas por donde se ve la plaza.), advertimos originalidad escénográfica.

Después de leer a Swoboda y, en relación con los versos que sustituyen e informan sobre la escenografía de la obra, citados por este autor, nos ocurrió lo mismo que con el "Miles" y esquematizamos así el posible decorado de "Mostelaria":



Según Swoboda "las dos casas aparecerían en el decorado con sus puertas abiertas, aunque en el transcurso de la misma y cuando no se actúa en interiores, se cierran (v. 425) y se golpean. Indispensables para la reconstrucción de esta escenografía, resultan los versos (360 ss., 806-844) con la visita de Teoprópides a la casa de Simón. La callejuela por la que se va Tranión da a la puerta trasera de un jardincillo

de la casa . Por ella entra el esclavo en escena y hace salir a una serie de personajes de la misma (v. 1044-1050) .

El *angiportus* sería la estrecha callejuela entre ambas casas que daría al campo y que el esclavo Tranión utilizaría también en sus idas y venidas de los personajes al escenario, formado éste, en general, por un fondo con tres practicables".

De los tres versos aducidos por Swoboda para explicar su escenografía (663: "*Nisi ut uicinum hunc proximum...*"; 669: "*De uicino hoc proxumo*" y 1062: "*Sed quid hoc est quod foris concrepuit proxime uicina*"?), sólo los dos primeros informan sobre situación de edificios en escena, el 1062 es de anuncio de entrada de personajes en la misma.

Para Per. dice Swoboda: "Sobre el escenario se sitúan dos casas, la de Timárquides, y la del leno Dórdalo, que son vecinas (131, 400) . La de Dórdalo (v. 137) se sitúa en la parte derecha del frente de la escena, lo que es una convención escénica . Así pues, un cierto espacio se abría en el centro del frente de la escena . La parte restante la ocupaba la pared de la casa de Dórdalo y por esta causa, el leno acostumbra a llamar a Timárquides su vecino . En esta comedia, la escena se dispone de modo semejante a 'Mostellaria' y también podemos atribuir a la casa de Timárquides dos puertas (444-446; cf. 678-679)". Swoboda dice que para Poe. se sitúan en escena tres casas:

- a) la del leno (v. 95, 115)
- b) las de los dos jóvenes (v. 121)
- c) la casa de Agorastocles (115-116, 119, 122).

Pero el autor sitúa dos, colocadas ambas en las distintas partes del frente de la escena: a) la de Agorastocles (v. 78): "*Is illic adulescens habitat in illisce aedibus*" y b) la del leno (v. 95): "*Is in illis habitat aedibus*".

"En mitad del escenario, un altar que mira a la cavea y que sirve para recitar el prólogo .

Se hace mención del templo y del altar de Venus, pero no vemos ninguno en escena . Así pues, a la vista del público, solo están las dos casas y no vecinas, sino colocadas en distintas partes del frente escénico .

Y, aunque Agorastocles a la muchacha Adelfasio, la llama vecina suya (v. 134), sin embargo esto no significa que estén colocadas una al lado de la otra". (Nos asombra esta opinión del autor en esta obra y no en las anteriores en las que ha utilizada esta misma expresión: "*At ego hanc uicinam dico Adelphasium meam*").

"Colocaríamos -continúa- a la izquierda la casa de Licón, y a la derecha de la escena la de Agorastocles .

Un argumento a favor de esta colocación es el v. 503". Aceptamos como versos válidos para informar sustituyendo a la escenografía del decorado, el v. 95. Cf. lo dicho en la pág. 43. Y el 115: "*Pater harunc idem huic patruus adulescentulo est*". Y el v. 121: "*Is hodie huc ueniet reperietque hic filias*". Todos están en el prólogo y son gestuales.

No consideramos tan claros los del domicilio de Agorastocles.

Pero Swoboda (p. 32-33) continúa enumerando versos que le van a llevar a la construcción del decorado de "Poenu-lus" de esta forma:

"El v. 711 '*Specta ad dexteram . Tuos seruos aurum ipsi lenoni dabit*', demuestra que la casa del leno está situada a la derecha de la escena, que para los espectadores es la izquierda . Anteriormente, en los versos 205 ss., Milfión, esclavo de Agorastocles, llama a su amo desde la puerta de su casa así: "*Heus, i foras, Agorastocles*" Poco después, los dos, delante de su casa, escuchan a las dos cortesanas que acaban de salir de la casa del leno (cf. v. 203: "*Sed Adelphasium ecam exit atque Anterastilis*", y las acotaciones de Ernout, V, pág. 180 a estos versos). Poco después Agorastocles y Milfión retienen a ambas mujeres que van a su encuentro, en el centro de la escena".

Con todo lo dicho por este autor, podríamos reconstruir el siguiente decorado para la obra (cf. también v. 503, 608 ss, 620, 959, 975, 1210):

CASA DE AGORASTOCLES

CASA DEL LENO LICÓN

ALTAR

CALLE

PÚBLICO

Para "Pséudolo", E. Paratore en "La estructura de Pseudolus" Rev. Et. Lat. XLI, 1963, p. 157, dice: "En el decorado hay tres casas, habituales en el escenario de la 'Nea' y la palliata . Eran, sin duda: a) la del leno; b) la de Califón en

el centro de la escena, y c) la de Simón del otro lado, de esta forma:

CASA DEL LENO BALIÓN

CASA DE CALIFÓN

CASA DE SIMÓN

CALLE

Se basa en el acto IV 2-3 y v. 959 y 1051. "Esos dos '*hic*'/'*hac*', señalan sin duda la casa de Califón, de la que Plauto no da una situación precisa".

Según A. García Calvo en Pséudolo o Trompicón Ed. "Cuadernos para el diálogo", Edicusa, Madrid 1971, p. 158 nota al v. 952 y p. 161 nota al v. 1235, "en el original 'esta tercera', '*tertium hoc est*', revela la disposición de los personajes y el escenario, formado éste, en general, por un fondo con tres practicables. Parece deducirse del hecho de que en la Comedia Nueva y la palliata, a veces hay tres casas con salida al escenario y las más de las veces dos, como en esta (la de Simón y la de leno). El hueco central podrá servir, o bien para puerta de casa, o bien de entrada para un callejón. Las entradas al escenario eran, la de la izquierda en relación al espectador, destinada a la entrada de personajes que llegan de fuera de la ciudad, y la de la derecha para los que vienen del foro. Había una tercera entrada central correspondiente a un

callejón (angiportus) transversal a la 'via' o calle, un tramo de la cual viene a representar el escenario, normalmente con una plazoleta en medio".

Para Swoboda, en "Pséudolo" aparecen en escena, sin ninguna duda, dos casas. Una, la de Simón y otra, la de leno Balión. El esclavo Pséudolo, cuando se encuentra ante la casa de Simón, dice: "*Nostras*" (v. 84). El joven Calidoro, cuando sale a escena, aclara que le ha llegado con facilidad el ruido de las puertas de la casa del leno ("*...ostium...lenonis crepuit*"), lo que indica que las casas de Simón y Balión son vecinas, tal como atestigua Pséudolo en el v. 526: "*Erus eccum recipit se domum*". Igualmente el mismo Balión, dice así al cocinero (v. 890): "*Em illic ego habito*".

En relación con el número de casas, no faltan argumentos de algunos autores que sostienen que hay una tercera casa en escena, la de Califón, vecino de Simón. Al parecer, según A. García Calvo, esto se demuestra por el v. 410: "*Erus eccum uideo, huc Simonem una simul cum suo uicino Calliphone incedere*", y el v. 557 cuando Pséudolo manda ir a su casa a Simón y Califón: "*Agite amabimini hinc uos intro nunciam*".

Si en esta comedia Califón y Balión son considerados vecinos de Simón, entonces es evidente que la casa del mismo debe colocarse sola en el centro del frente de la escena.

En Rud. lo novedoso del decorado, que ya no es la banal calle de Atenas con las dos puertas de las casas pared con pared o próximas, presenta en escena el blanco templo de Afrodita no lejos de la granja de Démones, a quien la terrible tempestad de la noche anterior ha arrancado el tejado; delante, las rocas se internan en las olas cuyo repetido chocar acompaña al diálogo. ⁵⁾

Taladoire, en op. cit. p. 43, dice: "En contraste con la monotonía de los otros decorados, no se puede omitir la evocación del cuadro marítimo y salvaje -un tanto romántico- del 'Rudens' . ¿Será una excepción a esa regla de decorado uniforme, con sus inmutables fachadas, una verdadera concesión al espectáculo, una tentativa al menos, para renovar el viejo aparato escénico? . La abundancia de detalles pintorescos acumulados a placer durante toda la primera parte de la obra y que crean, sin duda, una particular atmósfera, puede, por un momento hacérmolos creer .

La mañana al borde del mar, la borrasca nocturna (v. 69, 83, 84) que ha desmantelado el tejado de la granja donde vive el viejo Démones (v. 77-78, 85, 87-88, 101-102).

Lo mismo que en el segundo acto del 'D. Juan' de Molière se percibe la tempestad muy próxima (v. 162 ss, 206a).

Después, la escena en la que se encuentran Démones y su esclavo Esceparnión, quienes siguen angustiosamente los

esfuerzos de las náufragas, que aparecen enseguida flotando con sus vestidos mojados (v. 148 ss).

Más adelante el momento en el que Ampelisca, salvada la primera en la costa, busca de dónde puede venir 'esa voz de mujer que golpea mi oído' (v. 233); ella no ve todavía a Palestra, a pesar de que las dos mujeres caminan una al encuentro de la otra. ¿Se podría pensar en algún obstáculo que las separe? Se estaría tentado de decir que sí, si no fuera un tema tan insólito que nos ha conducido a atisbar una explicación distinta. Sin ninguna duda, en el momento en el que se desarrolla la comedia (v. 34-35) se puede advertir sobre la escena la cabaña de Démones de un lado, del otro el templo de Venus precedido de su rústico altar. Pero, por dos veces, en los versos 211-214 y 225-227, las mujeres se lamentan de haber abocado a una orilla absolutamente desierta 'donde no se ve ni hombre ni tierra cultivada alguna'".

A fuerza de interrogar, descubren el paisaje que, en buena lógica, debieran haber visto desde un principio, y todo el decorado que las rodea, que, en realidad, no existe, pero que hacen imaginar de forma magistral tras su angustiosa huída de la muerte. Lo ofrecen al espectador en frases como las de Palestra, cuando dice a su compañera: "*Nunc abire hinc nos decet*" (v. 249) en forma deíctico-gestual, y las dos mujeres deciden seguir el blanco rastro de la orilla (v. 150: "*Litus hoc persequamur*", también de la misma forma deíctica).

"Y -sigue Taladoire- es exactamente tres pasos más abajo, cuando Ampelisca con un gesto de alegría y sorpresa ve el templo de Venus (v. 253 ss.); '*Sed quid hoc, obsecro est?*' '*Quid?*' '*Viden amabo!*' '*Fanum uidesne hoc?*'. '*Ubi est?*'. '*Ad dexteram...*'".

Taladoire ante este texto se sorprende, "¿Cómo ni ella ni Palestra no se han dado cuenta antes?." 'Una única solución nos parece posible: Ampelisca y Palestra no alcanzan la vista del templo más que en el verso 253 al término de su imaginaria caminata apenas andada con algunos pasos verdaderos, que las ha conducido, a partir del v. 250, desde el oscuro lugar supuesto del naufragio, hasta el claro lugar real donde ahora va a desarrollarse su aventura".

Al leer el texto de Taladoire nos sentimos satisfechos. De ninguna otra forma más bella se puede explicar el juego "*deixis ad oculos*"/"*deixis in phantasma*" presente siempre en el método plautino de sustitución escenográfica y cuya alternancia es la que distrae y divierte al espectador.

Concluye Taladoire diciendo que "son dignas de considerar las opiniones de que el decorado del 'Rudens' haya sido idéntico a todos los demás . Y en relación a otros artificios escénicos propiamente dichos de puesta en escena, como apariciones de dioses, muy limitadas en las comedias plautinas. (La aparición de Júpiter en 'Anfitrión' y los 'efectos'

de nocturnidad y tempestades, resueltas por el $\beta\rho\nu\tau\epsilon\lambda\omicron\nu$ de los griegos, se pueden limitar a simples 'efectos de luz' obtenidos sin duda agitando antorchas, a la manera del drama griego y en nuestros 'Misterios'").

W. Beare en La escena romana, Eudeba, Buenos Aires, 1964, p. 158 dice: "La acción transcurre en un lugar solitario cerca de la costa de África . Al fondo la cabaña de Démones y el templo de Afrodita representados por dos de las tres puertas del decorado".

Pero es Swoboda pág. 45 ss., quien habla con mayor acierto del decorado del "Rudens": "La acción se desarrolla en un lugar suburbano de la costa de Cirene en cuyos alrededores aparecen vecinos el templo de Venus y la casa de Démones..

De estos dos edificios se hace mención en la comedia muy a menudo (cf. Rud. 33, 61, 92, 94, 128, 308, 331, 350, 386, 560, 570, 586, 644, 849). Cerca de la granja de Démones, se encuentra un altar (v. 688, 707, 1338). La casa de Démones se encuentra en el campo junto a la costa (v. 34 ss., 77) y colocada cerca de un templo vecino (v. 613).

Pleusidipo, cuando llega a escena, parece ver la casa de Démones y, al preguntarle, utiliza el pronombre demostrativo (v. 110): '*Isticine uos habitatis?...'*".

En los versos 156-157, en los que Pleusidipo no entiende bien por dónde ve Démones a las náufragas Palestra y Ampelisca, se dice: "*Hac ad dexteram uiden secundum litus?*". Dice Swoboda que se puede saber la situación de los actores ("Démones vuelto hacia la cavea señala a Pleusidipo la parte derecha de la escena...") y del decorado ("... por lo que la playa se sitúa a la izquierda de la escena"). Luego habla del movimiento escénico sobre todo en relación a la 'parodoi' laterales y concluye: "Por lo que en 'Rudens' se colocan en el frente de la escena dos puertas de edificio: una, la de la granja de Démones, a la derecha de los espectadores; otra, la del santuario de Venus, vecino a la casa del senex.

Entre la casa de éste y el santuario, había un altar (688), y por esta razón Démones, cuando sale del santuario, no ve a las mujeres que están sentadas en el altar, hasta que les muestra la casa de Tracalión (v. 707)".

Si analizamos los versos citados por Swoboda, estamos de acuerdo en aceptar como válidos los deíctico-gestuales informativos de la escenografía que están en el prólogo:

v. 33: "*Illic habitat Daemones*".

61: "*Id hic est Veneris fanum*".

De los restantes aceptamos:

v. 94: *"Nunc huc ad Veneris fanum uenio uisere"*.

v. 128: *"Hic dico, in fanum Veneris..."*.

v. 284: *"Veneris fanum, obsecro, hoc est?"*.

v. 308: *"Me huc obuam iussit sibi uenire ad Veneris fanum"*.

v. 350: *"Recepit ad se Veneria haec sacerdos me et Palaestram"*.

v. 560: *"Hic in fano Veneris signum..."*.

No aceptamos ningún valor de información escenográfica para 92: *"Sed mea desidia spem deserere nolui"*, ni para 386, ni para 570 que, como veremos en el capítulo II, páginas 325, 327, informan solamente sobre interiores de templos. Tampoco para 586: *"Quin abeo hinc Veneris fanum"*, por informar de salida de escena; ni para 644: *"Facta est fitque in Veneris fano"*, solo situacional, ni para 849 por informar de vecindad (*"Vicinus Veneris"*).

En Stich. Swoboda (p. 28-29), asegura que en el frente de la escena se presentan tres casas, la de Antifón y las de sus dos yernos Epígnomo y Panfilipo (v. 15, 66, 87, 147, 148).

No entendemos por qué el v. 15 sea informativo sustitutivo de escenografía (*"Viris qui tantas apsentibus nos-*

tris / *facit iniurias inmerito* ".

El v. 66 es solo una fórmula de salida de escena o de apartarse en la misma ("*Iam ego domi adero; ad meam maiorem filiam inuiso modo*"), corroborado por la aclaración: "*Aut iam egomet hic ero*", y por el hecho de que padre e hijas están en escena, éstas "sin ver" a su padre que las escucha..

El v. 87 ("*Sed apertast foris*") no es más que fórmula de anuncio de entrada en escena de un personaje o, en este caso en concreto, utilizada junto con "*ibo intro*" para iniciar el diálogo entre los personajes que habían simulado no verse ni oírse.

Por eso no estamos tampoco de acuerdo con Ernout, vol. VI p. 217, en su nota 2 a este verso: "Este detalle nos da una indicación breve, pero precisa sobre la disposición del decorado en 'Estico' . Es, sin duda, por esta puerta abierta por donde el público ha visto a las dos hermanas conversando en el atrio de la casa de una de ellas . La voz de su padre las hace salir de su posición apartada y las hace comparecer en el umbral donde entonces ven a Antifón". (La traducción dice 'aperçoivent' = "reparan en Antifón").

"Deducimos -continúa Swoboda- que las casas de las dos hermanas no están una junto a otra" (v. 431: "*Hinc ex proxumo*"; v. 612: "*Apud fratrem ceno in proxumo*").

Respecto a Tri. Swoboda, "Studia..." (p. 54-55), dice que el lugar donde se desarrolla la acción es una plaza (v. 840, 1006). "Resulta difícil -continúa- saber cuántas casas hay en el frente de la escena, por haber sólo escasas menciones como la del v. 3 del prólogo.

I. Brix, en Ausgewählte Komödien des T. M. Plautus 'Trinummus', Leipzig 1873 p. 27, considera que en esta obra había "dos puertas muy separadas entre sí en el frente de la escena, de las cuales una pertenece a la casa de Calicles-Cármides, y la otra se deduce que a la casa de Megarónides".

Pero Swoboda no está de acuerdo con este argumento. "En primer lugar -dice- la casa de Megarónides no se menciona en la obra ni una sola vez. Megarónides viene del campo a la casa de Calicles (v. 23), y que vive en el campo se deduce de los v. 30 ss".

Así pues, en escena vemos la casa de Calicles (antes de Cármides), que Swoboda considera que debe colocarse en mitad del frente de la escena. En el v. 193, Megarónides pregunta a Calicles dónde vive ahora el hijo de Cármides, al haber vendido su casa. Calicles responde (v. 194): "*Posticum hoc recepit, quom aedis uendidit*".

Según la definición de Aulo Gelio Noct. Att. XVII, 6: "'Recipere' en la lengua de los conocedores significa:

'propiedad exenta en la compra de toda hacienda que no podía llegar a ser comprada'. "En este sentido, el significado de 'posticulus' es el de un cierto pequeño habitáculo adosado al antiguo edificio y no dudamos de que la puerta de este habitáculo estuviera también en el frente de la escena (cf. F. Leo, Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödien, Berlin 1895 p. 184 adn)".

Pero Swoboda se pregunta "¿En qué parte del frente de la escena está colocado este posticulum?... ¿Y la casa de Filtón y de su hijo Lisíteles?". Basándose en los v. 276: "*Quo illic homo foras se penetrauit ex aedibus?*" y 277 ss., deduce el autor que la casa de Filtón está en escena porque en el v. 391 dice: "*Ego te opperiar domi*". "En el v. 627 Lesbónico y Lisíteles salen a la vez de la casa de Filtón. Así pues, una tercera puerta de la casa de Filtón, se coloca en el frente de la escena. En la mitad de la escena la casa de Calicles (antes de Cármides) con una puertecita anexa, la del habitáculo de Lesbónico, y la casa de Filtón, que debe situarse en el frente de la escena a la izquierda de los espectadores (v. 360 '*qui illic habitat*'). El adv. '*illic*' no indica con claridad el alojamiento, pero podemos deducirlo..

Del v. 390: '*Haec sunt aedes, hic habet*' se desprende una cierta proximidad de las casas..

Al final del verso 868, el sicofante decide ir por

el camino recto a su casa: '*Ad nostras aedis hic quidem habet rectam uiam*'.

Ante la casa de Calicles -concluye Swoboda- hay un altar que puede adivinarse desde los primeros versos".

Aceptamos en esta obra todos los versos citados por el autor como informativos de la escenografía del decorado que según ellos, podría reconstruirse así:

CASA DE FILTÓN

CASA DE CALICLES

"POSTICULUM" ANEXO

| ALTAR |

CALLE

PÚBLICO

Según P. Grimal, "Le 'Truculentus' de Plaute et l'esthétique de la palliata" Dion. XLV 1971-1974 p. 532-55, la disposición de las casas sería: "A la derecha del frente de la escena, la casa de Estrabax; a la izquierda, la de Diniarco, y en el centro de la escena, la de la meretriz Fronesio, separada de la de Diniarco por un angiportus".

Dice P.J. Enk en Plauti 'Truculentus', Lugduni Batavorum, 1953 (p. 37), que los versos decisivos para saber cuál

sería el posible decorado son: el v. 114: '*Commemini*'. Lambino y Ussing consideran que Astafio habla a su ama, que se vuelve hacia éste que permanece en el umbral de la puerta.

Spengel nota, por el contrario: 'Astafio, después que se coloca '*ante aedes*', ella misma se aconseja'. También opina así Ernout.

Para el v. 251: '*prope hasce aedis*' cf. F. Skutsch, 'Plautinisches und Romanisches' Kleine Schriften p. 97 nota I.

Sobre el v. 304 ("*Qua is ad uos damni permesust uiam*"), W. Beare en "The angiportus and Roman drama", Hermathena XXVIII 1939 p. 97, dice: "Estrabax ha visitado a Fronesio por la noche trepando por la tapia que separaba el jardín de las dos casas. También, por esta misma razón, no había entrada en la pared, o, si había una entrada, estaba cerrada de noche y Estrabax no tenía una llave". Enk dice que este verso hay que compararlo con "Adelphi" de Terencio v. 908-909: "*Atque hanc in horto maceriam iube dirui quantum potest hac transfer: unam fac domum*". (Cf. Enk, "Truculentus...", pág. 13).

Sobre este texto W. Beare en "La escena..." (p. 98-9) dice: "Este pasaje es prueba de que el jardín de las casas era común y estaba separado por una pared que no tenía puerta de comunicación. Mucho menos probable todavía resulta colocar aquí una habitación como un 'angiportus' entre los dos jardi-

nes . Pero ya se ha dicho suficientemente claro que dicho 'callejón', del que muchos editores suelen hablar, no tiene ninguna función en la escena romana . Los únicos medios de entrada y salida en este decorado son las puertas de las casas y las entradas laterales del escenario".

Enk, en su edición, analiza detenidamente el v. 406: "*Quaen erga aedis (hasce) habet?*" que informa sobre edificios en escena. Dice este autor: "Acepto esta lección en lugar de la expresión corrupta: '*quen erga aedem sese habet*'. Lindsay en lugar de '*quem*' con Bergk, escribe '*quaen*' en 'Syntax of Plautus' pág 87 . Y añade: '*erga*' se deriva de la forma '*e * rega*' cuyo significado original es 'directamente opuesta' (cf. P. Langen en *Beiträge zur Kritik und Eklärung des Plautus* p. 156) . En latín tardío se ve el valor local de la preposición '*erga*' así Pompon. Dig 50. 16, 245: '*Statue adfixae basibus ... aut tabulae... erga parietem adfixae*' y Apuleyo, De Platone I, 13: '*sed machinamenta quibus adsentientias et diiudicandas qualitates sensus instructi sunt, ibidem erga regiam capitis constituta esse in conspectu rationis*'. G. F. Hildebrand en su edición de Apuleyo II p. 202 nota: 'La preposición *erga* está colocada aquí con valor locativo o regional' (cf. Hand. Turs II p. 1137-1138 y V. Bétoland 'Oeuvres complètes d'Apulée Traduites en français, II p. 187) en donde '*erga*' se traduce 'en'). Ernout- Meillet explican que el sentido local que se utiliza en autores tardíos, es repetición del uso que había existido en una

primera latinidad (cf. 'en dirección de', en 'Dictionnaire étymologique', 'sub uoce ergo'). Por lo que es posible deducir esta fuerza local de nuestro verso aunque sea el único en Plauto: *'Quaen erga aedis hasce habet (= habitat), cf.: 'nam mihi haec meretrix quae hic habet, Phronesium',* y en lo que al orden de palabras se refiere: cf. Tri. 168: *'Aedis uenalis hasce inscribit litteris'*; Most. 806: *'Inspicere te aedis has uelle aiebat mihi aedem'*. Así 'Aedem' no puede significar 'domum' 'casa', pues tendría que escribir 'aedes'.

Este error tiene una trayectoria: por 'aedeshasce' se escribió, en primer lugar, 'aedesasce' (como en Per. 529 B tiene 'asce' por 'hasce'), luego 'aede sasce' y luego 'aede sese'.

Sobre 'Sura' nota Naudet, Théâtre de Plaute, vol. I-IX, Coll. Pankouche, Paris 1845 IV p. 729: 'Se ve en esta 'Sira' cualificada así por el epíteto 'nostram', o una confidente, o una esclava de la cortesana, que ejerce en un establecimiento anexo a la casa, el oficio de peluquera igual que los esclavos de Demeneto desarrollaban su industria y rendían cuentas de su ganancia en la casa (As. 326)'.

En una última escena, Calicles hará sufrir a Sira un suplicio de esclavo y Fronesio dirá que esta mujer le pertenece. Como dice Ussing significa 'ancilla', $\chi\omega\rho\iota\varsigma\ \omicron\iota\kappa\omicron\upsilon\sigma\alpha\ \tau\omicron\upsilon\ \delta\epsilon\sigma\pi\acute{o}\tau\omicron\upsilon$ (Dem. Phil. I, 36). Iseo en Περὶ τοῦ Κίρωνος κλήρου 35, narra que Cirón había estado otras veces

también como ἀνδράποδα μισθοφοροῦντα . Teles dice, οἰκείται
 μὲν οἱ τυχόντες αὐτοὺς τρέφουσι καὶ μισθὸν τελοῦσι τοῖς
 κυρίοις ἐλεύθερος δὲ ἀνὴρ αὐτὸν τρέφειν οὐ δυνήσεται.
 (Estobeo, T. 95, 22, ed. Gaisford vol. III p. 220 ed. Meineke,
 III p. 201)".

Este excelente comentario anterior de Enk parece
 apuntar a la posibilidad que nosotros aduciremos más adelante
 de un solo acceso a la escena.

Swoboda para "Truculentus" asegura que en una calle
 están las casas de la meretriz Fronesio (v. 12, 77) y del jo-
 ven Estrabax (249, 289). La casa de Fronesio la colocamos a la
 derecha del frente de la escena.

"La casa del joven Estrabax está colocada cerca de
 la casa de la meretriz . Por el verso 254 ('golpear puer-
 tas'), la casa de Estrabax está en medio de la escena, o puede
 estar a la izquierda del frente de la escena . También hay
 que colocar en mitad de la escena el templo de Venus (v.
 476) . Sobre el escenario, en el vestíbulo de la casa
 (352-386), se dispone un espacio para preparar el banquete".

Aceptamos el papel informativo - escenográfico del
 v. 12: "*Hic habitat mulier nomen cui est Phronesium*" y
 77: "*Haec meretrix quae hic habet Phronesium*", y 246: "*Velut
 hic agrestis est adulescens, qui hic habet*" . No el de

289: "*Quia ad foris nostras unguentis uncta es ausa accedere*".

Después de haber leído a todos estos autores los posibles decorados de "Truculentus" son:

a) Según Swoboda p. 56-7:

ALTAR DE		
CASA DE FRONESIO	VENUS	CASA DE ESTRABAX
<hr/>	<hr/>	<hr/>
(v. 482-494)	(v. 476)	(v. 645)
CALLE		
<hr/>		

b) Según P. Grimal, p. 536-43:

CASA DE ESTRABAX	CASA DE FRONESIO	CASA DE DINIARCO
<hr/>	<hr/>	<hr/>
PLATEA		
<hr/>		

PULPITUM QUE ATRAVIESA EL ESCENARIO

|

 |

Dada la fragmentación de "Vidularia", no hemos encontrado un comentario que se ocupase del decorado de esta obra.

Pasemos, pues, a resumir todo lo visto hasta ahora.

CRITERIOS SEGUIDOS EN ESTE TRABAJO PARA LA SELECCIÓN DE EXPRESIONES LINGÜÍSTICAS SUSTITUTIVAS QUE INFORMAN AL ESPECTADOR DE LA ESCENOGRAFÍA DEL DECORADO EN LAS DIFERENTES OBRAS PLAUTINAS.

Problema en Plauto de escenografía real y escenografía substituida por métodos lingüísticos

Una vez vistos algunos de los autores más destacados que han estudiado el decorado en el teatro de Plauto, observamos un elemental confusionismo:

1º) Todos pretenden (con variantes) disponer construcciones reales en el escenario de edificios y utensilios inexistentes en la escenografía plautina.

2º) Swoboda, además, llevado por la "helenomanía" de los ejemplos griegos, insiste en colocar tres edificios construyendo templos y recintos sagrados en escena. Después de leer su trabajo llegamos a las siguientes conclusiones:

a) Obras cuyo decorado presenta tres edificios en escena:

a-1 Tres casas (Anf. As. Bacch. Stich. Most. Poe.).

a-2 Dos casas y un templo (Au. Curc. Merc.)

a-3 Dos casas y un habitáculo anexo (Cas.)

a-4 Dos casas con tres puertas (Per. Tri.).

b) Obras cuyo decorado presenta dos edificios en escena.

b-1 Dos casas (Cist. Ep. Menaech. Mil. Ps. Tru.)

b-2 Una casa y un templo (Rud.)

c) Obras cuyo decorado presenta un edificio en escena.

c-1 Una casa (Cap.)

3º) En la elección de los versos sustitutivo-informativos, hay mezcla de los que informan sobre escenografía junto a otros que lo hacen sobre otros aspectos, como hemos visto.

En relación con el primer problema, nos parece que hay un cierto desconocimiento sobre cuestiones teatrales interpretadas de forma excesivamente erudita. El "estilo-Plauto" es de estilización del aparato escenográfico para una mejor captación de la atención y el interés del espectador por el juego teatral, cuyo cebo es el texto y, sobre todo, unas ciertas claves formularias del mismo, mediante las que el público, comprende lo que no ve, e incluso lo suple. De esta colaboración autor-espectador, nace la escenografía plautina apoyada en dos vertientes. En primer lugar, por el método

deíctico-gestual, cuyo sustento es la alternancia pronominal, se informa al espectador de los elementos escenográficos simples y reales que aparecen en escena (alguna puerta, vasos, triclinios, vestuario-típico), todo ello "*ad oculos*", y de otro lado, y con estos mismos medios sintéticos, se le hace suplir con su imaginación toda la escenografía inexistente, ayudándole con informaciones textuales (templos y otros edificios, techos, interiores, lugares y ciudades de la acción, "angiportus", "hortus" y otros), ahora por el método "*deixis in phantasma*".

Con respecto al segundo apartado, número de edificios en escena, hay que considerar que Plauto no cae en "detallismos" cuantitativos que destruirían el clima de distanciamiento que envuelve todas sus obras.

Al mantener ciertos misterios, sin caer en informaciones demasiado artesanales (aspectos muy concretos de la escenografía), ni locales (ciudades meramente referenciales, lugares escuetamente "próximos" o "lejanos"), envuelve sus obras en los tenues velos de los cuentos y leyendas fantásticas.

Por ello no cabe excluir que posiblemente un solo edificio (sintetizado por las puertas), sirviera a sus escenografías y se suplirían "otros decorados" a partir de él y por procedimientos exclusivamente lingüísticos (así de "*aedes*" → "*ante aedes*" = "*uestibulum*" etc.) que acicatearan la imaginación del espec-

tador.

Lo mismo ocurriría con los templos. El objeto escenográfico referencial y sintético sería un altar y en relación con él se supliría el edificio "cambiando decorados de interiores o exteriores" ("*ara*"... "*in fanum*",... "*ex fano*".).

Puesto que la mayoría de los autores que se han ocupado de la escenografía plautina, le aplican conceptos arquitectónicos (frente de escena dividido en tres espacios) de época de Augusto en adelante, influidos como están por criterios escénicos de tiempo de Vitruvio, pasaremos a aclarar inmediatamente algunos conceptos al respecto.

RESEÑA
SOBRE PROCEDIMIENTOS ESCENOGRÁFICOS
QUE HAN INFLUÍDO EN LAS
DISTINTAS TEORÍAS ESCENOGRÁFICAS PLAUTINAS

ESCENOGRAFÍA Y DECORADOS: TESTIMONIOS ANTIGUOS

Debido a la cantidad de fuentes y versiones de los distintos estudiosos de estos temas, resulta imprescindible ordenar los diversos testimonios que nos han llegado.

Primero, considerar que dichos testimonios son tardíos en relación a los asuntos a los que se refieren en algunos casos (recuérdese, Vitruvio en relación a la escena griega), o muy escuetos en otros (Aristóteles). En la mayoría de estos testimonios se advierten preocupaciones contemporáneas por los problemas que en ese momento estaban de moda en el teatro.

También se observa un cierto confusionismo entre elementos escenográficos y teatrales de diversa índole, como hace W. Beare en "La escena...", p. 277, en apéndice H ("Pasajes de autores antiguos que se supone aluden a la escenografía"), quien empieza hablando de decorados pintados, cuando habría que empezar por el sentido que de "escenografía" tenían los primeros autores de teatro en sus representaciones.

El término *σκηνογραφία* aparece acuñado en Arist. *Poet.* 1449^a (19) quien dice que "Sófocles fue el que introdujo el tercer actor y la escenografía": *τρεις δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς* (aunque no habría que olvidar la opinión de F.G. Else, Aristotle's Poetics, Translated with an Introduc-

tion and Note by... Ann Arbor, 1967, ad versum, que considera interpoladas las dos líneas que van desde τρεῖς hasta ἀπεσέμ-
νυνθε.

En relación con esta nota aristotélica J. Carrière en Le Choeur secondaire dans le drame grec. Sur une ressource méconnue de la scène antique, Klincksieck, París 1977, pág. 19 dice: "Aquí 'escenografía' es un simple arte de pintar la escena, decoración aún sumaria que no se refiere más que a colores lisos, con una perspectiva elemental, pero de ninguna forma se basa en una especie de cuadro cuya creación visual agrada al espectador (decorado), que es lo que parece que, según Vitruvio (V. II praef. 11), había hecho Agatarco (flor. 450-440) para una obra de Esquilo ('*Primum Agatharcus Athenis Aeschylō docente scaenam fecit et de ea re commentarium reliquit...*')".

Sobre esta noticia de Vitruvio, T.B.H. Webster Greek Theatre production, Londres, 1956, p. 14, dice que la datación es ligeramente un poco tardía. "Lo único explicable es que Agatarco, todavía muy joven, pudo, hacia el 460, y, no antes, haber compuesto un decorado para una 'première esquileá'. A partir de esta noticia vitruviana se empieza a hablar de escenografía como pintura de decorados a modo de cuadro "por lo que -continúa Carrière op. cit. en pág. 19- "estas pinturas 'de encargo', deben concebirse realizadas más bien sobre pantallas o 'châssis' aplicadas al fondo de la escena y

no pinturas sobre la pared escénica misma".

En este mismo texto y un poco más adelante Vitruvio introduce un cierto sentido de la perspectiva (¡y de decorados movibles!) cuya creación atribuye al mismo Agatarco: "...ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat, ad aciem oculorum radiorumque extentionem certo loco centro constituto (ad) lineas ratione naturali respondere, uti de <in> certa re [in]certae imagines aedificiorum in scaenarum picturis redderent speciem et, quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscendentia, alia prominentia esse uideantur". Sobre esta última parte del testimonio vitruviano, A.W. Pickard- Cambridge, The theatre of Dionysus in Athens Oxford, 1946, en "Introducción a la escenografía", p. 124, dice: "Vitruvio escribe y agrega que de la obra de Agatarco aprendieron Demócrito y Anaxágoras los principios de la perspectiva, acerca de la cual también escribieron, mostrando cómo las representaciones pintadas de las casas que aparecían en el escenario, podían estar hechas de tal manera que: '*quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscendentia, alia prominentia esse uideantur*'. En otras palabras, se pintaba un dibujo arquitectónico en perspectiva sobre un fondo plano".

Es muy aceptable y decisiva la opinión de J.L. Schefer Scénographie d'un tableau, colec. 'Tel Quel', Ed. Du Seuil, París 1975, pág. 82-83, que cita a R. Klein y H. Zeiner

en Vitruve et le Théâtre de la Renaissance italienne ed. C.N.R.S. de Rajaumont 1963, p. 83, al asegurar que "este texto crea toda la retórica vitruviana de espacio escénico, aunque hay algo esencial en él y es que según la razón óptica la '*res incerta*' se transforma en '*certa imago*'".

(Adelantando un poco las conclusiones sobre el modo de ocupar Plauto el espacio escénico diremos, aprovechando la ocasión de haber mencionado este texto, que parece ser una explicación del método teatral plautino trasvasado a la arquitectura y a los decorados; esto es lo que el comediógrafo hace, dar impresión de realidad en lo que sólo es un juego, no ya mediante una razón óptica, sino por una llamada a la fantasía del espectador y que, si restituimos 'razón óptica', por 'claves lingüísticas', encontramos el método plautino de ambientación escénica).

Plauto comprende que toda representación teatral no nace como una réplica de la realidad, sino que hay que crear un lenguaje que conecte con el poder substitutivo de la imaginación del espectador y entonces ya se puede hacer cualquier cosa, incluso "escenografiar" lejanos viajes o sangrientas batallas utilizando la escena sólo como un simple frente vertical, si se puede decir así.

"Esta noción vitruviana de la escenografía coincide, pues, con la de dar perspectivas a los edificios figurados

sobre paneles planos y verticales para reproducir en pinturas (o distintos decorados) la apariencia de edificios reales, utilizando las '*uersurae procurrentes*' o paneles corredizos (Schefer pág. 85) o deslizantes" (Vitruv. V, 6 párrafo 8: "...*secundum ea loca uersurae sunt procurrentes*").

Después de todo lo anterior cabe preguntarse si esta sofisticación escénica era esa escenografía a la que se refería Aristóteles y, en principio, aceptar que ambos términos: *σκηνογραφία* (Arist.) → "*scaena*", (Vitruv.) se corresponden, teniendo en cuenta que Plinio N. H. 35, 65 traduce "*scaena*" como "cuadro de Zeuxis".

Parece estar claro que el término "*scaena*" vitruviano hasta aquí y, como veremos más adelante, se decanta ya claramente como decorado de cuadros pintados para ambientar la escena. Pero ¿qué quiso decir Aristóteles?. Cabría recordar que la evolución de lo escenográfico (o de lo teatral en general) no sigue una trayectoria lineal Grecia-colonias-Roma, sino que las ondas que se interconexionan e influyen mutuamente son, por un lado, las que abarcan todo el ámbito griego y todo el preitálico-Itálico por otro, cuya fértil confluencia da excelentes frutos en la Magna Grecia.

Haciendo una rápida consulta de algunas fuentes nos encontramos que sobre ambientación escénica de las comedias, el mismo Aristóteles dice más extensamente en su Eth. a Nic., IV,

6:οἶον... κωμωδοῖς χορηγῶν ἐν τῇ παρόδῳ πορφύραν εἰσφέρων, ὥσπερ οἱ Μεγαρεῖς. y a continuación el escolio aclara: σύνηθες ἐν κωμῳδία παραπετάσμα δέρρεις ποιεῖν, οὐ πορφυρίδας.

A. Körte, P.W. sv., da variadas interpretaciones al texto de la Suda con las que no coincidimos (cf. W. Beare "La escena..." p. 277) ni mucho menos con la de Pickard- Cambridge en "Théâtre...", p. 122 nota 4, quien confunde παραπετάσμα = "gruesas telas", con los sofisticados καταβλήματα de Póllux (IV, 14 1). Es posible que el error haya consistido en la traducción del texto aristotélico que interpretamos así: "Como los coregos que exhiben desde el comienzo en las comedias colgadura purpúrea como (hacen) los megarenses" y a continuación el escolio aclara: "Las que se colocan para representar en la comedia son gruesas (colgadas) de piel, pero no purpúreas".

Habla simplemente Aristóteles de la diferencia entre la comedia ática con su rudimentaria escenografía de gruesas pieles y la ostentosa escenografía cómica megarense dado el dispendio de sus coregos (y no como dice Beare, p. 19, nota 5, : "¿Se presupone que telas de púrpura más finas adornaban la escena trágica?"), pues es notoria la rivalidad ático-dórica que existía en temas de creación cómica (cf. A. Lesky, Historia de la Literatura Griega, Gredos, Madrid 1968 pág. 263 que coincide con E. Monescillo, Comedia de Aristófanes I, Alma Mater, C.S.I.C., Madrid, 1985, párraf. VIII-ss.).

Sobre escenógrafos de comedia, Arist. en Poet. 1499^b, dice: **Τὸ δὲ μύθους ποιεῖν Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις**, noticia que queda más clara con el testimonio de la Suda sobre dicho Formis: **Ἐχρήσατο δὲ πρῶτος ἐνδύματι ποδήρει καὶ σκη-
νῇ δερμάτων φοινικοῦς** : "(Formis) utilizó por vez primera vestiduras hasta los pies, y en escena utilizó pieles más finas y purpúreas". Esto convertiría a este autor en un importante escenógrafo de comedia, tanto en caracterización de actores como en ambientación escénica.

También sobre este texto hay múltiples interpretaciones. Así en W. Beare, "La escena...", pág. 277 ss.: "Körte (en P.W. s. v) duda de que Kaibel tenga razón al suponer que estos **ἐνδύμα ποδῆρες** son revestimientos hasta el suelo, puesto que no se conocían todavía con el nombre de 'decorados', y que, por este procedimiento, Formo fuese el inventor de telones móviles y, mucho menos, para producir cambios en la escenografía". Pero lo que más nos interesa es observar cómo la técnica escenográfica de colgaduras purpúreas megarenses ha llegado hasta Sicilia, y esto no es extraño dados los continuos contactos de ambas ciudades desde épocas muy tempranas⁶⁾.

Así, pues, llegamos a la conclusión de que existiera una primitiva escenografía cómica a base de colgaduras de gruesa piel, que en suelo megaro-siciliano pasa a ser más sofisticada a base de colgaduras purpúreas, y que nada tiene que ver con toda la retórica de escenografía movable, sino, como dice W. Beare, "La escena...", pág. 133, especie de "lonas" que se cambiaban a la

vista del público según la ambientación, cuyo testimonio más importante es el que Kaibel atribuye a J. Tzétzes (cf. Carrière, op. cit. pág. 20), donde se evocan los preparativos para una representación de comedia antigua a base de "grandes frescos dispuestos sobre tres niveles (por "espacios tridimensionales" preferimos traducir la expresión: "...τριωφόροις οἰκοδομήμασι..."), y adornados de colgaduras y de finas telas (¿velos?) blancas y negras: "... πολυτελέσι δαπάναις...κατεσκευάζετο ἡ σκηνὴ τριωφόροις οἰκοδομήμασι, πεποικιλμένη παραπετάσμασι καὶ ὀθόναις λευκαῖς καὶ μελαίναις'".

¿Qué ocurría, en cambio, con la ambientación escénica de la tragedia antes de la escueta noticia aristotélica de un Sófocles escenógrafo?. Las aportaciones para ambientación escénica sobre comedia son mucho más importantes que para tragedia, sobre todo en lo que se refiere a caracterización, pues la comedia se vuelca en una "pintura de tipos", atendiendo más a la interpretación de actores que a la "escenografía" ("pintura o ambientación de la σκηνή"), ya que la temática de la tragedia, por las necesidades de maquinaria que requería por ejemplo la aparición del "deus ex machina", se ve obligada a crear algunos novedosos artefactos muy criticados ya desde la antigüedad por su matiz anti-teatral, como recoge L. Gil en "Comedia...", E.C. 71, pág. 71, nota 21, en la cita de Antífanos, Ποίησις, fr. 191, II 256 Edm., en donde hace hablar a la comedia así: "...cuando los trágicos ya son incapaces de decir nada y se les ha acabado por completo el aliento en sus dramas, levantan, como si fuera un dedo, la μηχανή⁷⁾ y los espectadores se dan por satisfechos (θεός ἀπὸ μηχανῆς). En

cambio, a nosotros (comediógrafos) no no es posible hacer eso, sino que tenemos que inventarlo todo...".

Pero ¿cuándo se advierte la diferenciación: colgaduras (megaro-sicilianas) y vestuario → comedia/ maquinaria teatral y profusión escenográfica → tragedia? W. Beare, "La escena...", pág. 255, apéndice F, dice que esta ambientación a base de colgaduras de la escena megaro-siciliana, móviles y acordes con la acción, se utilizó también en la primera época de la tragedia hasta la "Orestíada", "en donde ya se pinta en escena un edificio real". Muchas cosas habría que objetar a estas opiniones de Beare, como que son las "Suplicantes", "un curioso documento del trance en que estaba formándose la noción de 'obra teatral'" (cf. A. García Calvo, Edipo Rey, Lucina, Madrid, 1981, pág. 10). Pero estamos de acuerdo en considerar a la "Orestíada" un importante hito en la obra de su autor en lo relativo a escenografía con la introducción del tercer actor (según la técnica sofoclea) y narrándonos la obra al pie de un palacio real. No olvidemos que Esquilo, desde el comienzo de su creación teatral, habría visitado Sicilia y posiblemente pudo haber incorporado elementos escenográficos de aquel teatro (según el Ox. Pap. 20, nº 2257, fr. 1: Cada una de las cinco partes del drama "Eitnai" tenía una σκηνή distinta. Lesky, op. cit. pág. 980 = 'escenario', nosotros traducimos: "ambientación escénica").

La innovación que Arist., Poet. (1449ª 15-10) atribuye a Esquilo de reducir el coro e introducir el segun-

do actor, ¿se debería a la influencia del teatro siciliano?.

Por la noticia de Aristóteles sabemos que Sófocles introduce "la escenografía". Pero es evidente que ya existía un tipo de ambientación escénica antes de este hallazgo; ¿querrá decirnos el Estagirita lo que únicamente significa la palabra escenografía, esto es una "escena pintada", una ambientación conseguida, no a base de colgaduras móviles, sino de una pintura fija que no rompa la ilusión dramática?

Esto entrañaría toda una revolución teatral que habría implicado no solo ese cambio de una ambientación escénica móvil a otra fija, sino esencialmente un cambio de todo el lenguaje teatral y la posibilidad de crearse unas fórmulas que, asociadas a los elementos escenográficos únicos, sustituyeran y "crearan" la escenografía inexistente.

El descubrimiento sofocleo constatado por Aristóteles habría podido conducir a una dramaturgia semiótica en la que la cooperación del espectador es esencial, pues ya no se limita a "ver" el espectáculo, sino a hacerlo él mismo.

Para W. Beare, "La escena...", pág. 254, la noticia aristotélica de Sófocles como creador de escenografía, y la de Vitruvio, VII, praef. 11, que habla de Agatarco como primer escenógrafo al servicio de Esquilo, son contradictorias. Según Carrière, op. cit. pág. 19, nota 6, el texto anónimo de los Anécdota Graeca Parisina, ed. Cramer, vol. I, pág. 19 presenta una disyuntiva: "El autor se

pregunta si hay que remontar a Esquilo el uso más sofisticado de todos los accesorios para la escena, o asociar a Sófocles a su invención. Además, el texto vitruviano proyectaría luz sobre el de Aristóteles, pues, según P. Cambridge, "Theatre...", p. 24: "Agatarco pintó un dibujo en perspectiva sobre un fondo plano", y Beare "La escena...", p. 255: "Aparentemente lo que hizo Agatarco fue pintar el frente del edificio escénico para darle un efecto decorativo y arquitectónico suficientemente dignificado como para servir de fondo permanente a representaciones dramáticas de todas clases", y, por otra parte, la invención de Sófocles sería la que nosotros intuíamos en pág. 69. Esto es, una pintura escénica sin la sofisticación de Agatarco mucho más cercana a lo que entendemos por decorado ambiental o sintético.

La siguiente pregunta sería ¿qué pintó entonces Sófocles en esa especie de decorado permanente? A. G. Bragalia, "Scenografía greco-romana", Dion. III, nº 1, 1931, pág. 13-26, en pág. 15 asegura que lo que, según Navarre ("Théâtre...", p. 115) "ambienta la tragedia es un templo, un palacio, paisaje o campamento unido a un aparato sintético que, según Póllux (Onomast., IV, 132) se utilizaba unido a una puesta en escena supletiva basada en accesorios verdaderos sobre el escenario -un altar, una estatua- a los que se adjuntaban determinadas indicaciones lingüísticas de lugar, lo mismo que se hace con el moderno 'aparato sintético' de nuestro teatro".

Aclarados, pues, algunos aspectos de la posible invención sofoclea, se considera a Eurípides un defensor entusiasta en lo

que a escenografía se refiere ⁸⁾ por la profusión de maquinaria según las frecuentes puyas aristofánicas.

También en comedia evoluciona la ambientación escénica (¿tal vez por influencia del hallazgo sofocleo?). En el aparato escenográfico de Aristófanes, E. Monescillo, op. cit. págs. XXXIX-XL, coincide con lo que Bragalia atribuye a la escenografía de Sófocles, pero sorprende que no se hagan alusiones al texto teatral aristofánico como supletorio de escenografía, siendo este un recurso especialmente explotado por el comediógrafo en sus montajes.

Lo que parece cierto es que Menandro se desentiende bastante de la escenografía resolviéndola con las consabidas casas que envuelven la acción, ante las que se extiende la calle (o plaza) de una ciudad, preocupándose por una caracterología que sigue y perfecciona al mismo tiempo la antigua trayectoria cómica, tal como asegura L. Gil en "Comedia...", E. C. 71, pág. 61: "La comedia aristofánica, que es de idea dominante y en la que los personajes principales quedan desdibujados y no menos los secundarios reducidos al contrapunto ridículo de las estupendas hazañas del héroe cómico, se contrapone a la Comedia Nueva, llamada de caracteres".

Esto es, que la ambientación escénica se hace sobre todo por medio de la caracterología, tal como demuestra también la observación de los testimonios arqueológicos ⁹⁾.

En la excelente relación de S. Charitonidis y otros se evidencia que el fondo escénico de los personajes en primer plano

es liso y sin ningún tipo de escenografía.

¿Qué ocurre en la escena de época plautina?. Según A. Frikenhaus en "Skene", R. E. II, serie V, semitomo 1927, pág. 77 ss., las cuestiones teatrales de Licurgo el orador (338 a. C.) demuestran que la escena estaba dividida en tres partes, esto es, un frente de escena y dos "*parascenia*" cubiertos completamente por una techumbre que hacía que la escena estuviera entarimada. "En ella faltaba el proscenio adornado con columnas. Tal escena permaneció así hasta el 200 a. J."

La noticia parece estar contaminada de ideas vitruvianas.

Según Arnott, en una conferencia dada en la Universidad de Madrid en 1975, "quien parece haber sido contemporáneo de Plauto en la escena griega, es Herodas, poeta realista imitado por Teócrito, escritor de mimos o divertimentos. La creencia en la representación escénica de estos mimiambos fue desechada hace tiempo y habría que pensar en una declamación hecha por un locutor que con hábiles variaciones de voz imitaba a cada uno de los personajes"

Pero es Bragalia, op. cit., pág. 14, quien parece sintetizar mejor toda la trayectoria escenográfica así: "La primera ambientación fue una especie de banco que llevaba en el fondo una(s) colgadura(s) y una serie de utensilios en escena (antes de Sófocles). Luego la colgadura (tela) se pinta y sobran los utensilios (escenografía fija y substituciones lingüísticas escenográficas con mayor importancia por la 'pintura de caracteres' en Menandro → Plauto)". Posteriormente y solo cuando los teatros se hacen estables, la escena se hace pared del frente de la escena y a ella

se adosa una sofisticada maquinaria teatral del tipo de los "*periacti*" (escenografía desde Vitruvio en adelante).

Cuando Plauto aparece en la escena romana, en lo que se refiere a escenografía, el panorama es este:

a) Una ambientación escénica que, desde Sófocles, hace continuas referencias al palacio, campamento o casa donde viven los personajes principales, y que al ser fija, genera determinadas situaciones, y un lenguaje teatral determinado, que ligado a esta inmovilidad, hace imaginar otras escenografías inexistentes y no necesita más de un acceso.

b) Cierta moda de "pintura de caracteres" como principal ambientación escénica desde Menandro en adelante.

Así es que, antes de Vitruvio, la escenografía era pintura de ambientación escénica sin perspectiva alguna, y la invención vitruviana consiste en aplicar a "su" escenografía arquitectónica el mismo método de cambio de colgaduras según la acción de antes de Sófocles.

Inventa así, por un lado, una tripartición de un "*frons scaenae*" con unos determinados accesos laterales ¹⁰⁾, y, además, el cambio de decorados arquitectónicos según la ambientación (Vitruvio, V, 6, 9): "*Genéra autem sunt scaenarum tria: unum quod*

dicatur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum; horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicarum deformatur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus; comicarum autem aedificiorum privatorum et maenianorum, habent. Speciem profectusque fenestris dispositis imitatione communium aedificiorum rationibus; satyricarum..." (cf. Vitruvio VII, 2 sobre la pintura mural). En este texto traducimos: "Hay tres tipos de pintura de ambientación teatral" puesto que la palabra "escenografía" no se utiliza nunca por Vitruvio, sino "scaena" en el sentido que la traduce Plinio, (cf. lo dicho anteriormente en la pág. 72). Una vez más seguimos la opinión de Schefer, "Scénographie...", p. 7, cuando dice que "se pueden concebir los decorados como complemento o adorno escenográfico, pero si dichos decorados 'sustituyen' escenografías, entonces se convierten en verdaderos cuadros cuyo nivel simbólico nos propone no una verdad de las cosas, sino una imagen de ellas", y así es como se consideraría la escenografía vitruviana enfrentada al análisis escenográfico plautino que sería ante todo utilizar un espacio animado por la doble hipérbola de un ten con ten entre la inseguridad por la falta de originalidad temática y el deseo personal de creación.

Por lo tanto hay en el teatro plautino una yuxtaposición de dos sistemas teatrales importantes: el griego y el latino, cada uno con sus bagajes respectivos de dramaturgia, y estos dos sistemas de referencia, siempre narrados metafóricamente.

mente (o en forma de símil de su modelo), dan a la obra plautina una esencia que no toca jamás su naturaleza, sino que, en relación con la función dramática, asume toda la carga poética y simbólica de un juego brillante, riente, colorista.

Las obras de Plauto se salvan así gracias a la pasión y riqueza de imágenes y palabras, pero nunca por la maquinaria teatral o la ambientación escénica, rozando la trama casi literalmente pero con rasgos de contemporaneidad, y eso porque al comediógrafo le gustan las escenografías que funcionan como imagen-síntesis de la totalidad del argumento. Así el "paisaje marítimo" del "Rudens" o "la vecindad-techo" de la casa del "Miles", "la casa de prostituta" del "Curculio", o el espacio "ante portam" en "Cistelaria" unido a la explotación máxima de convenciones como las usadas en relación a la puerta.

Nada tiene que ver esta creación con la barroquizante y detallista escenografía de Vitruvio quien, por ejemplo en VII, 5, 40-60, "denunciará" los excesos a los que llega un tal Apaturio Alabandio: *"Trallibus cum Apaturius Alabandius elegantí manu finxisset scaenam in minuscúlo theatro... in eaque fecisset pro columnis, signa centaurosque sustinentes epistylia, tholorum rotunda tecta, fastigiorum prominentes uersuras corosnasque capitibus leoninis ornatas, quae omnia stillicidiórum e tectis habent rationem, praeterea supra eam nihilominus episcenium, in quo tholi, pronai, semifastigia omnisque tecti uariis picturis fuerat ornatus, itaque cum aspectus eius scaenae*

propter asperitatem eblandiretur omnium uisus, ut iam id opus probare fuissent parati: tum Licinius mathematicus prodiit, et ait Alabandeos fatis acutos ad omnes res ciuiles haberi, sed...

itaque Apaturius contra respondere non est ausus, sed sustulit scaenam et ad rationem ueritatis commutatam postea conectam adprouauit" (cf. también sobre esta preocupación teatral por imitar la realidad, la interesante cita de Polibio XII, 28, quien dice que "la diferencia existente entre el concepto de historia y los escritos declamatorios, es tan grande como la que media entre edificios y moblajes reales y los que aparecen en las escenografías"). Precisamente Polibio es contemporáneo al teatro plautino, por lo que esto es un testimonio precioso de la transición de la ambientación escénica antes de la introducción en ella de la perspectiva vitruviana, y muy anterior también a la perfección que narra Plinio en N. H. XXXV, cap. VIII 25 ss.: "*Habuit et scaena ludis Claudii Pulchri magnam admirationem picturae, cum ad tegularum similitudinem corui decepti imagine aduolarent*".

Como muy bien dice V. Inama "El teatro..." en p. XV: "Fuente preciosa para toda documentación teatral son las inscripciones escénicas, cuyo número en estos últimos tiempos se ha duplicado".

En relación a los testimonios arqueológicos, solo se conservan teatros estables con asientos fijos ¹¹⁾, distantes de la época plautina.

SENTIDO DE ESCENOGRAFIA EN ESTE TRABAJO

Como dice M. Little en "Scaenographia" The Art Bulletin, XVIII, 1937, p. 407 ss., lo escenográfico es un concepto amplio, y el mismo autor en "A Roman Source book for the State" A.J. of A, LX, 1956, p. 27 ss. "todo lo que se diseña en la escena es escenográfico".

También P. Sonrel en "Scénographie...", p. 6 define el término en diversos apartados (etimológico, evolutivo).

A García Calvo en "Trompicón..." p. 19 explica lo escenográfico "como un elemento extraño al arte mismo en cuanto que constituye la materia del arte, lo que el arte maneja o utiliza y lo que el arte se aplica". En este trabajo se considera por el contrario, que lo escenográfico es también un arte que sirve al arte teatral. Un lenguaje hermoso y una fecunda intuición dramática, un impaciente deseo de provocar a un público primero apático y luego entusiasmado, que queda atrapado en el juego creativo plautino y eso con unas solas fórmulas lingüísticas aplicadas a unos pocos y sumarios objetos del escenario.

Por este método, Plauto suple callejones que llevan a jardines con tapias vecinas, sofisticadas paredes con comunicación de interiores entre casas contiguas, tejados con indiscretos "impluvia", vestíbulos en los que todo puede ocurrir

y habitaciones donde se bañan y acicalan hermosas heteras; eso por no hablar de lugares "donde se ocultan" personajes en escena, "falsas entradas y salidas de escena" en las que se deja a una fingida flautista para entretener al público ("Pséudolo").

Falsos perros guardianes cuya "mirada mansa" no es de fiar ("Mostelaria"), "fastuosos banquetes" en donde se embriaga a inexistentes flautistas ("Estico"), "nocturnas" serenatas ante la puerta de la amante deseada ("Curculio") en donde "el olor a vino" impregna los sentidos del último de los espectadores.

Mágico procedimiento en cuya misteriosa profundidad sucumbe más de un estudioso privado del sentido teatral. Sombras con las que Plauto quiso velar su magistral modo de representar leves argumentos que dan lugar a espléndidos "tipos".

En este trabajo, se asocia la escenografía como "pintura del decorado", a la "pintura de caracteres". Es todo aquello que ambienta la escena y sirve para explicar mejor al espectador la obra que se representa.

Lo escenográfico se ofrece como término ambivalente que, por un lado, abarca todo lo que se muestra sobre el escenario (tanto la escenografía localista y de utensilios, como la escenografía caracterológica que se sirve del vestuario,

máscaras, etc.), y, por otro, la escenografía hecha imaginar por claves lingüísticas sustitutorias de una real, cuyos elementos sustentantes y subsidiarios son los que ambientan realmente la escena junto con el poder de la imaginación del espectador que con ellos y mediante aquellas fórmulas lingüísticas, substituye dicha inexistente escenografía.

Añadamos finalmente que el valor escenográfico de los actores y su caracterización viene explicado por lo que dice Sonrel (op. cit. p. 51): "Una cierta convención del período preclásico en el teatro, era la de que todo compartimento o espacio que no estaba animado por actores, debía ser tenido como no existente, y los espectadores advertían esta convención sin dificultad".

Una vez aclarados estos conceptos, pasaremos al tema básico de nuestro trabajo. Esto es, la selección de las distintas claves lingüísticas que, desperdigadas por el texto teatral plautino, se articulan alrededor del limitado ajuar que compone el decorado de las distintas obras del autor. Fórmulas que sirven de pauta a la imaginación del espectador para sus substituciones dentro o fuera del escenario.

RELACIÓN DE NOTAS

(1) El teatro hasta Plauto era un teatro intimista, dividido en tragedia y drama, que obstaculizaba en cierta forma el renacimiento del arte popular. Lo que pretende el comediógrafo latino (como lo hará Meyerhold) es que este teatro "íntimo" que aparece dividido, vuelva otra vez a tener un carácter unitario (problemas con la "tragicomedia" de "Anfitrión" y pasajes dramáticos de las comedias plautinas: los dos viejos amantes que se reconocen balbucientes en la oscuridad de su recuerdo y del ámbito que les rodea -"Epídico" 504, 534. ss.- o aquellas dos amigas que abrazan sus cuerpos tiritando del agua que las empapa y de la muerte recién evitada, a la luz incierta del amanecer - "Rudens" 230 ss.-).

El método teatral de Plauto es de simple evolución histórica. En función de las apetencias de un determinado público, y con una sencilla técnica (un texto esencial como guía), aún en un mismo tipo de teatro las corrientes y convenciones más diversas (aristofánicas, eurípideas menandreas). Además, este teatro "de convención" libera al actor de la escenografía, creando un aspecto en tres dimensiones con una plástica estatutaria (cf. Meyerhold op. cit. p. 56).

Con este método, el actor puede romper la ilusión teatral "bajando al patio de butacas", e interpretar sin tener que depender exclusivamente de ambientación y accesorios (que tanto esclavizaron al actor griego), lo que le permite desarrollar su labor creadora e improvisadora. La escena baja al nivel de la orquesta, movimientos y dicción de actores se fundan en el ritmo y la música, y la palabra se vuelve melódica tanto en su expresión como en los silencios.

Plauto unas veces guía al actor, o se convierte él mismo en actor pues cualquier componente de la compañía, está convencido de su arte (recuérdese el mote de "architectus" en boca de actores refiriéndose a Plauto).

La novedosa puesta en escena plautina obliga al espectador a contemplar con su imaginación las alusiones lingüístico-formularias a lo contenido en escena.

Además hay una lucha constante en Plauto contra el procedimiento "de ilusión", pues su plástica sintética de utensilios escenográficos (marco de puerta, silla, algún altar) fija, al mismo tiempo, en el recuerdo del espectador ciertas agrupaciones portadoras, junto a las claves lingüísticas, de las notas necesarias para suplir cualquier momento, cualquier situación escenográfica por muy complicada que ella sea.

El decorado plautino no está así en el plano estático del actor y accesorios, sino que se recrea en cada situación según las distintas claves lingüísticas (basta decir "*respice ad me*" para "situar" en un "lugar especial" a los ac-

tores en escena).

(2) Taladoire en esta misma obra, unas páginas más adelante, hace algunas afirmaciones que en este trabajo van a ser rechazadas. Así: "El ajuar escénico plautino no parecía brillar especialmente por su riqueza. El mismo Plauto no brilla por su variedad, así cuando el presentador de 'Menaechmi' dice (v. 72-74): '*Haec urbs Epidamnus est, dum agitur fabula*'. '*Quando alia agebatur, aliud fiet oppidum*'. En 'Truculentus' (v. 10-11): '*Athenis tracto ita ut hoc est proscenium*'. '*Tantisper dum transigimus hanc comoediam*'. ¿Qué se puede concluir de esto, sino que la escena no cambia nunca, que ella es la misma para todas las comedias como en la antigua farsa italiana? . Es el tipo de decorado 'para todo', más pobre que despojado adrede". En este trabajo se intentará demostrar que no se trata de indigencia escenográfica por una u otra razón, sino de método teatral plautino.

"Las tímidas intenciones realistas -continúa Taladoire- y la crudeza de la luz del día, quitan el beneficio de esa sugestión poética que nuestros teóricos modernos, ávidos de 'primitivismo', han buscado con la supresión del decorado".

(No se entiende qué quiere decir el autor. Ya veremos cómo las ambientaciones de nocturnidad se consiguen magistralmente en las comedias plautinas con determinadas fórmulas lingüísticas y referencias a olores, etc).

Taladoire dice también que: "la primera escenografía nos la ofrecen los vasos flíacos, pero la complicación en el 'atrezzo' de la escena, la decoración y la maquinaria no aparecen en Roma hasta el siglo I a. J. C."

Pero una de las cosas más interesantes que nos dice en su obra este erudito francés es que: "No es cierto, por otra parte, que a cada término que designe en el texto una parte del decorado, haya correspondido forzosamente su realización material". El público sólo exigía la ayuda necesaria para la plena ilusión de realidad. La imaginación popular en los primeros tiempos de la creación artística se pliega fácilmente, como la de los niños, a las convenciones más difíciles y el encantamiento verbal que en el teatro les hace olvidar toda su penosa cotidianeidad".

Pero no todo es tan simple. Por el contrario, consideramos el método lingüístico de sustitución escenográfico plautino, como uno de los más intelectualizados e innovadores en una escena en donde todo parecía haber sido descubierto ya.

(3) Artículo interesante ya desde sus primeras líneas, con afirmaciones tan rotundas como la de que: "Tanto en la '*palliat*', como en la comedia griega, hay que indagar qué partes de las casas se representaban en escena, puesto que los lugares '*post-scaenam*', deben ser diseñados por la imaginación de los espectadores" (prefacio, pág. 7).

(4) Como el tema es extensísimo, daremos aquí sólo alguna de la bibliografía que nos ha parecido más interesante: W. Beare "La escena...", pág. 49 ss., y apéndice K, pág. 294 ss.: "Contaminare y contaminación"; G. Michaut, Histoire de la comédie romaine, Plaute, París, 1920, vol. VII, pág. 16; G. E. Duckworth, The Nature of Roman Comedy. A Study in popular entertainment, Princeton New Jersey, 1952, pág. 202 ss. Inquieta el juicio del mismo Cicerón en Tusc. I, 1, 3, sobre la copia "palabra por palabra"; Hor. Epist. II, 1, 156-7. Schanz-Hosius-Krüger, Geschichte der Römischen Literatur, I, Munich, 1927, con obras generales sobre el tema en p. 58, párrafo 32, ("Originales griegos"), y para cada una de las comedias, en el apartado "Original", pág. 58-74, pág. 78; W. Theiler, "Zum Gefüge einiger plautinischer Komödien", Hermes, 1938, pág. 269 ss., y en pág. 282, sobre la importancia de otros autores de la Comedia Media en la obra de Plauto; cf. toda la crítica italiana que sigue, en general, las tendencias de E. Fraenkel en Plautinisches im Plautus, Berlín, 1922, y G. Burckhardt, en Die Akteinteilung in der neuen Griechischen und in der römischen Komödie, Basilea, 1927.

A. Ludwig en Antike Komödien, Munich, 1966, vol. II, pág. 1431, dice: "Hay que ser más cauto en el problema de la contaminación". Muy interesante la mesa redonda sobre el tema recogida en Dion. XLVI, 1975, págs. 269-290 (Siracusa), en donde K. Geiser dice: "Plauto lo debe todo en esencia al mundo griego, pues ningún aspecto de los estudios plautinos es del todo independiente de esta fuente. Hoy los estudios están muy avanzados. En un primer momento, el análisis era cuantitativo y mecánico como si se pudiera seccionar a Plauto en partes, respectivamente griega y latina. Luego, se ha descubierto que la comparación se puede establecer en términos no cuantitativos, sino cualitativos. En este último sentido, quizás se puede descubrir en Plauto una especie de latinidad, y, sobre todo, de bárbaro-primitivismo. Pero después de este congreso, se puede sacar una tercera conclusión: que Plauto, obteniendo resultados diversos, opera con una personalidad artística y una finura no menos importante que la griega, y vamos hacia un relevo que termina ya con la comparación de los originales griegos en la obra plautina".

El profesor Grimal, añade en el mismo coloquio: "La crítica de Plauto, ha girado entre dos tendencias:

- a) La de los helenómanos, que piensan que únicamente los griegos han tenido el don de la creación armoniosa y fecunda.
- b) La de quienes quieren hacer de Roma un pálido reflejo de Grecia.

Hoy la creación poética plautina hay que encuadrarla en el contexto

itálico general'. Esta creación plautina me parecía como el esfuerzo de un poeta genial por utilizar un género que le venía impuesto y que en parte le llegaba por un rito y en parte por una tradición literaria. Unos elementos griegos elaborados en un suelo itálico. Plauto es maestro del ritmo y los juegos, exponentes de esa alegría itálica".

Prof. Barchiesi: "La comedia plautina quedaría confinada en el medio ficticio de la palliata, intermedia entre la griega y la latina, sin introducirse nunca en la realidad de la Roma contemporánea".

Pero tampoco hay que exagerar en cuanto a originalidad plautina pues, como dice, F. Munari en este mismo coloquio sobre el asunto, "hoy está de moda proclamar que Plauto construye directamente y sin preocuparse de lo que podían ser sus modelos y mucho menos obsesionado por el problema de la estructura originaria de su trama" y E. Paratore en *Dion. XLVI* 1975 p. 36: "Se ha terminado por hacer resaltar la presencia de una técnica personal del autor latino visible en una singular carencia de simetría y coherencia".

Pero lo cierto es que el texto plautino y el de sus imitadores, esa "línea Plauto" que nos ha llegado, está llena de superposiciones, transmisiones, copias, invenciones y tradiciones, en las que hay cantidad de inserciones de textos griegos en el diálogo y un innegable "toque" de erudición griega. Existe también la clara necesidad de abandonar la individualidad de los "plautinischen" fraenkelianos, dado que los motivos escénicos y las estructuras escenográficas son en su mayoría tópicas, aunque la personalidad plautina se refleje inconfundiblemente en el lenguaje, que no se puede abstraer de la acción y de su hilarante comicidad.

Así pues, creemos que la mayoría de los avances en relación con la originalidad de Plauto no hacen más que dar vaivenes que nunca pueden mejorar a Fraenkel (así H. Marti en el comentario recogido por V. Tandoi en '*Atene e Roma*' 1961 p. 102-110, que lleva al extremo opuesto de repudiar la Νέα como maestría de Plauto y termina por comparar la técnica plautina con la de Terencio, comprometiendo definitivamente la originalidad plautina, aunque Tandoi intente (con Fraenkel) considerarlo como un genial hombre de teatro.

Tal vez lo que nosotros intentamos aportar en nuestro trabajo sea, en este sentido, el reconocimiento de la creación de una verdadera técnica de escenografía teatral recogida por Plauto (y codificada por él) de formas lingüísticas que, en los originales áticos, se encontraban aisladamente y que, en manos plautinas, se transforman en módulos predilectos del público para entender su teatro.

Lo que en los modelos griegos era una posibilidad

entre tantas, se transforma en el teatro de Plauto en expediente característico de un estilo depurado de la dramaturgia griega. Esta estilización condiciona el bello lenguaje de su teatro, y, de otro lado, la estructura de sus modelos (cf. Lesky, "Historia...", pág. 678, sobre la reelaboración en un cántico de un pasaje del "Díscolo"). Y, en caso de que fuera un autor, cuestión dudosa dado el material tan extenso que aporta, Plauto no es un torpe ganapán, ni mucho menos, un copión, grosero imitador de lo griego.

Como inteligente regidor de escena, acertó en su oficio de revelar al público todo aquello que sus ojos no veían, pues se plantea el escenario como un espacio lúdico que puede despertar emociones y sensibilidad. Pero, de todo este material previo, Plauto sólo traduce de forma magistral y en una lengua acertada, los aspectos de lo griego que le parecían más sugerentes. Así, de Aristófanes toma la polimetría y su desbordante fantasía e hilaridad; de Menandro, los argumentos. Con el primero guarda ciertas coincidencias escénicas, como personificaciones de partes del cuerpo o de objetos domésticos, recursos paratrágicos no menandros (cf. C. Castillo, "Imitación y transformación en la comedia de Plauto". Conferencia en la Fundación Pastor de E. C., Febrero 1982, Madrid). Según Enk "Truculentus...", pág. 22-3, esta obra y otras guardan relación con Eurípides. (Así Truculento con Hipólito). Según K. M. Westaway, The Original Element in Plautus, Cambridge, Univ. Press. 1917, pág. 12: "Hay un cierto naturalismo al estilo Zola".

Además el tema de la originalidad en un autor es espinoso. Los trágicos griegos ya se copiaban entre ellos; en Aristófanes hay mucho de comedia siciliana. Plauto no se preocupaba demasiado por un problema como ese y, desde luego, no le importaba tampoco el asunto de hacer buen teatro o no. Esto lo demuestran los numerosos pasajes plautinos que podían parecer al espectador teatro improvisado.

Al estilo de los "golpes de teatro" franceses, con creación de situaciones extraordinarias, diálogos muy divertidos, personajes extravagantes y finales apresurados que remitían al teatro del absurdo, Plauto se muestra como un aparente improvisador magnífico, aunque estas aparentes improvisaciones puedan ser espléndidos juegos teatrales. Así en Stich. 444: "*Egom et me moror*" = "Yo mismo me estoy entreteniéndome". Es inverosímil que Estico, después de esta fórmula, que suele ser incitadora a no demorarse, y por tanto a salir de escena, continúe en la misma con un largo monólogo.

Una ojeada a pasajes paralelos en donde un personaje, después que dice "*me moror*", pasa a un nuevo tema (así Cist. 692, Merc. 930), o anuncia una salida de escena (Merc. 468), y continúa en la misma tal vez por la inesperada entrada de otro personaje que llama su atención y motiva dichas "improvisaciones", nos hace afirmar lo anterior y añadir que tal vez Plauto tenía sólo una cierta inquietud por gustar o no gustar y, en todo caso, divertirse él también haciendo su propio teatro.

(5) Según P. Grimal, en "Le Truculentus...", pág. 534: "La invención de un lugar en el 'Rudens' a orillas del mar, pertenece a Dífilo, y Plauto lo ha adaptado, bien o mal, a la estética de la escena romana: larga calle que atraviesa el teatro de parte a parte, flanqueada por varios edificios vecinos".

(6) Sobre los contactos teatrales megaro-sicilianos y otras influencias escenográficas en suelo itálico, y sobre las relaciones establecidas entre ambas ciudades por motivos colonizadores, con la creación de la importante ciudad siciliana de Megara-Hiblea, cf. A. Tovar y Martín S. Ruipérez en Historia de Grecia, Montaner y Simón, Barcelona, 1972, pág. 81: "Hacia el 730, los megarenses, en su única empresa colonizadora, fundan Megara Hiblea, desde donde posteriormente se colonizaría Selinunte de Sicilia". (Cf. también E. Monescillo, "Aristófanes...", pág. XI).

En Megara Hiblea vivió Epicarmo como filósofo, según noticia de Arist. Poet. 1448 a 30:... τῆς μὲν γὰρ κωμῳδίας οἱ τε ἑνταῦθα ὡς ἐπὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης καὶ οἱ ἐκ Σικελίας. Ἐκεῖθεν γὰρ ἦν Ἐπίχαρμος ὁ ποιητὴς πολλὰ πρότερος ὢν Χίωνίδου καὶ Μαγνητός.

En cuanto a relaciones teatrales entre ambas ciudades, A. Lesky, "Historia...", pág. 263, dice: "La farsa megarenses con su bagaje de figuras típicas (sobre todo el cocinero Mesón y su sirviente Tetix), que tanta importancia van a tener después en la obra plautina, se funde con la farsa fliácica, que aporta la parodia mitológica en los temas, y en la tipología perfecciona la caracterización, tal como lo demuestra la comparación de la crátera corintia del Louvre de 'ladrones de uvas' (cf. M. Bieber, History of gr. and Rom. Theater, Princeton, 1939, fig. 84) en los vasos fliacos".

Comparando en nuestro trabajo los coros animalísticos con máscaras típicas de la farsa megarenses (también en la comedia de Aristófanes), con los vasos fliacos, vemos que en estos últimos, tipos faunescos alternan con personajes humanos, pero en la crátera del Louvre (exceptuando los músicos que, hasta cierto punto, no son 'actores' de la obra), son verdaderos sátiros.

Sobre las excelencias de los escenógrafos de la Magna Grecia, A. Balil en "Decorado y representación escénica en el teatro griego", Rev. de Univ. de Madrid, LI, 1964, pág. 325-367, y en pág. 349, dice: "Epicarmo era de Siracusa y Rintón vino de Tarento y este teatro debió desarrollarse en áreas lucanas, como Paestum, y otras, estableciéndose así, a través de las atelanas, el primer enlace entre el teatro griego, aunque provinciano, y el teatro romano". Y J. Bayet en Literatura latina, Ariel, Barcelona, 1972, pág. 67, dice: "Con mucha frecuencia suponemos bajo la comicidad plautina, tan abundante y sabrosa, una influencia de los fliacos, esas farsas de la muerte en las que autores como Rintón de Tarento (s. III a. J.) parodiaban las nobles lèxes trágicas

para regocijo de los espectadores de la Magna Grecia o Sicilia".

Resulta muy interesante el comentario de W. B. Sedwick, T. M. Plauto Anfitrión, Manchester, Univ. Press, 1960, al verso 59, en donde dice: "Los manuscritos dan ya 'tragicomedia' como una única forma. La palabra en griego es κωμωδο-τραγωδία acuñada por Alceo Anaxandrides y el siciliano Dinóloco, un autor teatral contemporáneo de Epicarmo". Cf. V. Bonaiuto, "La Scenografia negli spettacoli siracusani", Dion. V, 1935-36, fasc. 3, pág. 113 y P. Marconi, "La Scena del Teatro di Segesta e del teatro ellenístico della Sicilia" Dion. vol. I, 1929, fasc. 1, pág. 8 ss.).

Pero los contactos greco-romanos no son tan sencillos como estas teorías indican. Ya Horacio en Epist. II, 1, 156-9, habla de cómo Grecia queda apresada militarmente por Roma, pero Grecia subyuga a Roma culturalmente (cf. G. Vallet, Rhegion et Zande: Histoire, commerce et civilisation des cités chalcidiennes du détroit de Messine, Bibliot. des Ecoles Françaises d'Athènes et Rome, 1958, y para relaciones religiosas cf. M. Torelli Il santuario di Hera Gravisca, Parola del passato XXVI, 1971).

Pero resulta interesante especialmente el excelente sumario de M. Gigante, "Teatro greco nella Magna Grecia", Atti del VI convegno di studi sulla Magna Grecia, Nápoles, 1972, págs. 83 y ss. y toda la exhaustiva documentación que aportan los vasos italiotas del siglo IV, y que reflejan la intensa actividad teatral de las ciudades de la Magna Grecia. Cf. también T. B. L. Webster en Hermes LXXXII, 1954, pág. 294 ss., y A. D. Trendall y T. B. L. Webster en Illustrations of Greek Drama, London 1971, en pág. 145, v. 3 con una comparación de artes figurativas en relación con la escenografía; T. B. L. Webster en "Monuments illustrating New Comedy", Bull. Inst. Clas. Stud., London Suppl. 20, 1967, y Suppl. 24, 1969, págs. 183-200; F. Brein en Εἰς τὸν ἄγρον, Wien St. VI, 1972, p. 160 ss., y en Class. Stud. Univ. London, Suppl. XX, 1967 y Suppl. XXIV, 1969, págs. 183 ss., y para influencia de los vasos flíacos en el drama satírico de Italia Meridional, cf. L. Séchan Études sur la Tragédie Grecque dans ses rapports avec la céramique, París, 1926, y M. Bieber, Die Denkmäler zum Theaterwesen in Altertum, 1920 págs. 138-153, pl. 75-86, y el excelente estudio de L. M. Catterucia, Pitture vascolari italiote di soggetto teatrale comico, Milán, 1951, cf. E. Wüst en R. E. XX, 1950. Cf. F. Zevi, Civiltà del Lazio primitivo, Roma, 1976; J. H. Huddmston, Greek tragedy in the light of vase paintings, London, 1898, y A. Weber, Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play, London, 1967; E. Paribeni, "Ceramica d'importazione dall'area sacra di S. Omobono", Bull. Commiss. Archeol. Comun. Roma, LXXVII, 1950-60, pág. 109 ss., en donde este autor dice: "Los vasos provienen de muy distintas áreas, Corinto, Laconia, Ática"; cf. T. B. L. Webster, "South Italian Vases and Attic Drama" Cl. Qu. LII, 1948, pág. 15-17.

Pero resulta interesante considerar que la influencia del teatro etrusco en el plautino es tan decisoria como la influencia griega colonizadora (cf. Tito Liv. IX, 36, 3; y B. A. Taladoire en "Essai...", pág. 95, quien dice: "Los etruscos ejercieron una intensa influencia sobre el desarrollo de las representaciones escéni-

cas en Roma y se considera que la vinculación entre el drama primitivo y la magia reproductiva, se refleja en el uso del falo en la antigua comedia griega".

Lo mismo aduce en la pág. 161 sobre juegos etruscos como fuente de posteriores realizaciones escenográficas romanas y las ilustraciones de escenas de juegos etruscos de la obra de Poulsen; cf. V. Rotolo, Il pantomimo. Studi e testi, Palermo, 1957. La importancia de templos etruscos en los que se representaba, la señala A. Grenier en Les religions Etrusque et romaine, París, 1948; y un cierto escepticismo romano ante las grandes divinidades griegas en K. Latte, Römische Religionsgeschichte, München, 1960.

En relación a las artes figurativas etruscas es interesante el libro del G. Fleischhauer, Etrurien und Röm., Musikgeschichte in Bildern, tav. 51, en donde habla de un vaso flíaco del s. IV que reproduce una escena final del modelo del "Estico" plautino.

Muy interesante resulta la comprobación de que en los relieves funerarios y urnas del s. III a. J. de Etruria, se repiten temas referentes sobre todo a la escena de la tragedia eurípidea (cf. E. Brunn- G Körte, I relievi delle urne etrusche I-IV, Rome-Berlín, 1870-1916, y en F.H. Pairault Recherches sur quelques séries d'urnes de Volterra à représentations mythologiques, École Française de Rome, 1972), y la indiscutible relación de Plauto y Eurípides por medio de Menandro en lo que a temática se refiere, lo que ha expuesto acertadamente A. Pertusi en su obra "Menandro ed Euripide", Dion. XVI, 1953, pág. 27 ss.; G. del Grande, "Menandro e la sua commedia", Dion. XV 1952, pág. 38: "La comedia menandrea tiene filiación directa con la tragedia eurípidea".

Resulta sorprendente la afirmación de P. Frassinetti en Fabula atellana: saggi sul teatro popolare latino, Génova, 1953, p. 93, de que Plauto excluye o atenúa adrede la inserción de elementos teatrales de la atelana en la palliata, con una cierta conciencia de superioridad de su arte, y un cierto desprecio a la farsa introducida en Roma por los oscos". (Sobre este mismo tema, cf. W. Beare, "Plautus and the fabula atellana", Cl. Rev., 1930, p. 165-175).

Uno de los aspectos más interesantes en el teatro de Plauto es la creación musical y sus famosos "cántica" con la importancia de la vida musical en la cotidianeidad de los etruscos, que daba a todos sus actos una dimensión de "teatralidad" por encima de la propia banalidad de los mismos. La importancia de la ciudad etrusca de Caere en los contactos Grecia-Roma, está puesta de manifiesto en el excelente libro de B. Gentili, Theatrical Performance in the Ancient World (vol. II), Gieben, Amsterdam, 1979, pág. 91.

La introducción de una mitología griega en Etruria, la han estudiado con detenimiento R. Hampe y E. Simon en Griech. Sagen in der frühen etrusk Kunst, Mainz, 1964, aunque hay que asegurar que habría mutuas influencias entre ambos pueblos y, de nin-

guna forma, un liderazgo por parte de la cultura griega, sobre todo en lo que a teatro se refiere. En relación con los contactos etruscos que establece Plauto, es interesante el conocido libro de F. Della Corte, Da Sarsina a Roma, Génova, 1952, en cap. II, pág. 25 ss., en donde asegura que L. Emilio Papo reúne un ejército de umbros y sarsinos en Rímini, colonia romana, y de Rímini va a Etruria, donde vence a los galos en la batalla campal de Telamón, asegurando que Plauto pudo así llegar a Roma de mano de este cónsul.

Pero son teorías un tanto aventuradas, y es preferible seguir otras como las de Duckworth, en "The Nature...", pág. 50, quien se basa en la expresión "*porci ... sacri*", utilizada por Plauto con el mismo significado de los textos umbros Menaech. 280-290; Rud. 1208.

Sobre influencias africanas en la primera cultura romana, cf. G. Calame-Griaule, en "Pour un étude ethnolingüistique des littératures orales africaines", Languages, XVIII, 1970, pág. 120 ss., y la utilización por parte de Plauto de actores de color, o la ubicación de algunas de sus obras en ciudades africanas, así Cirene en el "Rudens" plautino.

Citaremos aquí, como nota adicional, las africanizaciones de los mitos griegos en el teatro de B. Besson ("Edipo Tirano" en el Deutsches Theater de Berlín-Este, y de J. Beek y J. Malina en la "Antígona" de Brecht-Höderlin, 1968, y las versiones de P. Paolo Pasolini, sobre todo en su "Medea", "cuyo primer tercio del filme recupera el sentido ritualístico desde el que se explica el choque de una civilización y otra" (R. Salvat, "Hacia una nueva dimensión interpretativa de los espectáculos trágicos", en la revista Primer Acto, nº 203-4, Madrid, 1984, pág. 168), y, sobre todo en sus "Appunti per una orestea africana". Citaremos también, la excelente versión de Camús en su "Orfeo negro".

(7) Consideramos que la referencia de este autor a la maquinaria teatral es tardía, así como todas las conservadas respecto de este tema; posiblemente Eurípides fuera quien hiciera un uso más ostensivo de ellas, dadas las frecuentes puyas aristofánicas. Testimonios como el de Plut. en De esu carnis 996a: Μηχανὴν αἰρεῖ ἐν θεάτρῳ σκηνῆς περιφερομένης, en C. Flickinger, Plutarch as a source of information on the Greek theater, Univ. Chicago, 1904, p. 46-7. Para la interpretación del texto griego anterior como un recurrir a la aparición del dios "*ex machina*" (sorpresa), "cuando la obra se va a la deriva", cf. Carrière, op. cit., pág. 21 ss., pero es Póllux (IV, 141), quien habla largo y tendido sobre el tema diciendo que "*con los καταβλήματα se cubrían los περιήκτοι para producir efectos especiales*". (Carrière, op. cit. pág. 21 ss., insiste en que por medio de un profuso aparato teatral, se intentaba explicar lo inexplicable, o lo que se puede hacer comprender al público por el juego teatral de los actores).

A. Gelio, III, 3, 12, y 3, 14, trae a la memoria a otro autor que gusta de estos temas: "...*Varro et plerique alii memoriae tradiderunt cum pecunia omni, quam in operis artificium scaenicorum*

pepererat in mercatibus perdita, inops Romam redisset et ob quaerendum uictum ad circumagendas molas, quae 'trusatiles' appellantur, operam pistori locasset".

A. Cima en "Intorno a la vita e al nome di Plauto", Rivista di storia antica VII, 1903, pág. 429-448, hace un extenso comentario en torno a la frase: "*In operis artificium scaenicorum*".

(8) En lo que se refiere a la tragedia, tenemos también excelentes trabajos (consúltese por ejemplo el de E. García Novo, La entrada de los personajes y su anuncio en la tragedia griega. Un estudio de técnica teatral, Publicaciones de la primera cátedra de Filología griega de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1981, sobre todo por la bibliografía adjunta al tema; cf. también Carrière en op. cit. pág. 37, fig. 2, con dibujos del autor sobre decorados movibles en "*Supplantes*", y salidas de escena con movimiento de *παράφορημα* en "*Euménides*" (pág. 40); y para la comedia también la interpretación escenificada del vuelo de Trigeo en "*La Paz*" (pág. 35); citaremos varios números de la revista "Dionisio" como este: Varios autores, "*L'ipertrofia della 'messa in scena'*", Octubre, 1928, pág. 6 ss.; B. Lavagnini, "*Considerazioni sugli spettacoli classici*", Dion. III, fasc. 1, 1931, pág. 41 ss.; R. Cantarella, "*Il drama antico comme spettacolo. Elementi e valori dello spettacolo nel drama antico*", Dion. XLI, 1967, pág. 55 ss.; sobre Menandro, cf. M. A. Dori, "*Menandro drammaturgo e creatore di caratteri*", Dion. XV, fasc. 3-4, 1952, pág. 101 ss.

O. Navarre, en Las representaciones dramáticas en Grecia (trad. castellana), Ed. Quetzal, Argentina, 1977, pág. 23, asegura que cuando una determinada pieza nos lleva a lugares diferentes de la acción, los diferentes lugares donde debía trasladarse dicha acción eran figurados de antemano en ambos lados de la escena "Es lo que se denomina 'decorado simultáneo'-continúa este autor-, muy empleado también en Francia durante la Edad Media. En cuanto a las limitaciones del teatro griego, se manifiestan en la constitución del decorado, que representa siempre la parte exterior de una habitación, nunca el interior. En esas condiciones, la acción, para ser visible a los espectadores, deberá siempre transcurrir en la calle o plaza pública. Así advertimos recursos como en 'Edipo', quien, en lugar de recibir en una sala del palacio a la delegación popular, sale él mismo al encuentro de la multitud. Por esa misma causa se explican, por ejemplo, alteraciones escenográficas como por qué Creón, a su regreso de Delfos, no entra en el palacio para dar cuenta a Edipo de su misión, sino que relata su informe delante del público. Y cuando en una de las escenas siguientes, viene un mensajero a anunciar la muerte del rey de Corinto, la reina Yocasta llama a su esposo fuera del palacio, es decir en la calle, para oír esa noticia".

De este mismo autor es muy interesante también la obra: Dionysos. Etude sur l'organisation matérielle du théâtre athénien, París, 1895. Frente a esas opiniones, V. Inama, op. cit. pág. 14, dice: "Imposible imaginarse solo el encadenamiento de Prometeo en

la tragedia de ese nombre, sin la escenificación del terreno rudo y escarpado de la desierta región de Escitia sin que la roca de su encadenamiento estuviera en escena. Y cuando en esta misma obra aparece el carro alado, en la supuesta idea de que fuera representado, es imposible imaginarlo rodeado de nubes como suspendido en el cielo y no sobre la tierra. En la misma tragedia, poco después, el anciano titán Océano parece cabalgar sobre un hipogrifo volante y este necesariamente debía ser figurado, puesto que era difícil que quedara suspendido en el aire. Mecanismos teatrales bastante ingeniosos y de muy distinta forma, pero cómo fueron en realidad, no lo sabemos".

En relación a estas últimas palabras de Inama, y yendo a algunos de los textos griegos mencionados por él, vale la pena observar cómo y en qué casos lo que dice contiene mostración referencial o suplencial de esos "mecanismos teatrales ingeniosos". Así en Prom. 124-35, Prometeo dice:

φεῦ, φεῦ τί ποτ' αἶ κινάθισμα κλύω
πέλας οἰωνῶν; αἰθήρ δ' ἐλαφραῖς
πτερύγων ῥιπαῖς ὑποσυρίζει·
πάν μοι φοβερόν τὸ προσέρπον

"!Ay ay!. ¿Qué batir de alas de nuevo oigo proveniente de aves?. El aire vibra en los suaves impulsos volátiles. Un temor que se posa poco a poco, me invade todo".

La narración del titán no puede ser más efectista. Aún si el carro alado no existiera, el batir de alas llegaría a los oídos del espectador. Pero el coro de Océánidas termina de reemplazar la escenografía más perfectamente así:

μηδὲν φοβη-
θήις. φίλῃ ἤδε τὰ-
ξίς πτερύγων θοαῖς ἀμίλ-
λαῖς προσέβα τόνδε πάγον...

"Nada temeroso: amiga esa bandada
de aves con veloces aleteos,
avanza hacia este risco".

(Traducción de F. Segundo Brieva, Edaf, Madrid 1973).

A la perfecta descripción de Prometeo de la venida del carro alado, se une ahora el juego gestual de las Océánidas: El ἤδε/τόνδε, que suple, además, la distancia aire/tierra.

Más adelante, en el v. 135, el οἶχῳ πτερωτῶν final, informa sobre la realidad del artefacto: una especie de cajón alado en el que vendrán las Océánidas, pero no volando desde luego. Y así en otros muchos casos. Simples objetos referenciales y una atinada descripción deíctica, son los elementos básicos para crear escenografías complicadas o imposibles.

Así en *Prom.* 140 ss., el titán informa a los espectadores de la topografía escenográfica supliéndola con las siguientes frases:

Ἐσίδεσθ' οἷω δεσμῶι
 προσπορπατὸς τῆσδε φάραγγος
 σκοπέλοις ἐν ἄκροις
 φρουρὰν ἄζηλον ὀχῆσω

En primer lugar, el imperativo-deíctico *ἐσίδεστε*, y los deícticos *οἷω δεσμῶι* (al parecer, Prometeo aparece en escena con el utensilio escenográfico referencial caracterizador de una cadena) y *τῆσδε... → ἐν*, suple perfectamente la escenografía agreste del lugar y la situación de prisionero del titán.

Más adelante, en el v. 147, el coro de *Oceánidas* perfila mejor la suplencia lingüística del lugar (*πέτραι προσαναινόμενον ταῖσδ' ἁδμαντοδέτοις*) que, de otro lado, no deja de describirse y narrarse a lo largo de toda la obra al espectador para que éste no olvide la escenografía en la que se sitúa la acción.

(9) A llegar a estas conclusiones sobre escenografía, nos ha ayudado también la obra de M. Bieber, en "The history..." y sus ilustraciones. Así en pág. 146 y ss., dice: "Tres fueron las formas de la escena en la atelana: la primera fue baja (a ras del suelo), o bien cubierto el suelo solamente con tablas (cf. pág. 134 en ta. 489; pág. 135, tab. 491; pág. 141, tab. 514, y 415 pág. 142, tab. 519) apuntaladas con tres o cuatro columnas cubiertas con una serie de velos. En esta escena, los actores subían y bajaban escaleras rudimentarias que a veces transformaban ellos mismos. En el fondo de esta escena pudieron poner puertas (cf. p. 132, tab. 438 a-b, 492, pág. 136, tab. 498, pág. 139, tab. 507, pág. 140, tab. 511, pág. 144, tab. 535, pág. 133, tab. 485, pág. 134, tab. 488). El tercer tipo de escena-sigue diciendo Bieber- era apuntalado con columnas a las que no cubría ningún velo, y por las que no subía escalera alguna. Este tipo de escena tenía un amplio espacio de fondo (pág. 139, tab. 479 a, b; pág. 132 tab. 484, pág. 137, tab. 501; pág. 144, tab. 509, pág. 141, tab. 517). Así hasta el siglo II a. J. En el frente de la misma escena, a menudo las puertas tenían columnas adornadas que sostenían el techo (pág. 130, tab. 480 pág. 162 tab. 587) (cf. Bieber, op. cit. pág. 168), y el púlpito siempre se cubría con tablas para que la voz del actor pareciese melodiosa y en el s. II a. J. se usaba también la orquesta, según testimonio de Polibio, aunque en el 167 a. J. apenas se puede considerar que en el teatro romano hubiera orquesta (apud- *Athenaeum* pág. 615 b-d)".

Pero los hallazgos más valiosos en este sentido, son los mosaicos de la llamada 'casa de Menandro' en Mitilene (cf. S. Charitodinis-L. Kahil y R. Ginouvés, *Menandre à Mytilène*, Bern, 1970). Uno de los mosaicos más interesantes está descrito en el excelente libro de B. Gentili, "Theatrical...". En relación con el tema de puertas en el frente de la escena, Gentili recoge en pág. 24, lámina I, el mosaico de Pompeya titulado "Cómicos" y atribuido a Dios-

cúrides de Samos (Museo Nacional de Nápoles). El trozo de puerta que observamos a la derecha representa una arquitectura plana con batientes al parecer utilizables y cerrados. Pero como es un documento fragmentario y no de época plautina, acudimos a otras fuentes como Vitruvio *De arch.* VI, 9, cuya descripción escenográfica genérica es: "El decorado trágico está adornado con columnas y frontispicios, estatuas y otros elementos lujosos; los cómicos representan edificios privados con habitaciones y ventanas a imitación de los edificios corrientes y, finalmente, las satíricas se adornan con árboles, grutas, montes y representaciones campestres imitando paisajes".

Destacamos la idea de "a imitación de edificios". Pero es sobre todo A. Balil en "Decorado...", pág. 344, quien cita a Gerkan, 'Priene', y dice: "Aunque sea de época romana, tiene notable interés este 'pinax' conservado en Priene y construido con cemento con el fin de imitar una puerta".

Volvemos a reseñar el término "imitar".

Pero es sobre todo en su ensayo "Pintura helenística y romana", Instituto Español de Arqueología. CSIC, Madrid 1962, pág. 79, donde este autor dice: "Ya hacia el año 300 a. J. el proscenio del teatro de Delos, que era de madera, tenía una serie de 'pinakes' pintados colocados en los intercolumnios. Era una pintura ya ocasional. El posterior desarrollo del 'λογετον' y traslado de la representación al mismo, dió lugar a la construcción de mayores pinakes (tres) ocupando los 'thyromata'. Una novedad que se ha debido seguramente a Alejandría (Bulle), por su semejanza con el 'simposium' de Ptolomeo II, pero que otros creen originario de una ambientación teatral microasiática (Bieber). La difusión de este sistema fue notable, no tardando en extenderse a Sicilia y la Magna Grecia. Un elemento básico, pues, es la tripartición del espacio escénico así como que los decorados formen un edículo central ocupado por la representación del templo o palacio, y los laterales por casas. En otros casos, como en la decoración del teatro de Tralles, pintada por Apaturio de Alabanda (según descripción de Vitruvio), la decoración era muy compleja puesto que, además de estos elementos móviles, aparecían columnas y estatuas. Aquellas grandes composiciones de los 'thyromata' planteaban notables problemas de perspectiva y un cuidado especial de convergencia de líneas. También añade en este artículo, que "uno de los conjuntos más descriptivos, es la decoración mural de algunos 'cubicula' de la villa de P. Fannius Sinistos en Boscoreale, que parecen documentar decorados de tragedias, comedias y dramas satíricos a juzgar por sus representaciones. Se trata de decorados realizados a mediados del siglo I a. J. siguiendo un modelo escenográfico del siglo anterior (fig. 35, pág. 111). A. D. Trendall, en *Phlyax vases* 1959, analiza una serie de documentos de finales del s. V y principios del siglo IV a. J."

O. Dalman "De aedibus..." en el excursus citado (I) sobre *As.* 425, Frikenhaus en *P. W. s. v.* 'Skene' c. 491, y también en *Most.* 817, considera que designan columnas dispuestas al modo de la escena helenística colocadas en el frente de la misma. Pero

Dalman asegura que en Plauto y Terencio se puede contemplar un decorado helenístico al modo de Éfeso por ejemplo, y Th. A. Gerkan, 'Priene' pág. 129, está de acuerdo en que nada helenístico habrá en los decorados romanos, sino más bien al estilo de las



140 - POMPEYA. MOSAICO FIRMADO POR DIOSCORIDES DE SAMOS: MUSICOS AMBULANTES. NAPOLIS, MUSEO NAZIONALE.

casas pbmpeyanas. Sobre este mismo tema cf. A. Mau, Führer durch Pompeji, 5ª ed. Leipzig, 1910, 86 ss., y T. Warschen, Pompeji, Ein Führer durch die Ruinen, Berlín-Leipzig, 1925, 75 y Heydemann, Arch. Inst. 1886, vol. I; A. G. Bragalia, "Escenografía...", en pág. 13 y ss., y en relación con la pintura pompeyana (pág. 20), cita al director de estas excavaciones A. Majuri y sus argumentos: "Aparte de la intención del decorador de reproducir o no escenografías, o de darles a estas sólo sintéticamente aspectos reales, hay que reconocer que en el estilo, en general, y en la intención de la pintura decorativa campano-romana hay una abstracción de la realidad contingente que proyec-

ta los elementos reales sobre un fondo convencional y fantástico. Y en pág. 25, dice: "De uso esencial es la escenografía sobre escenario representando los mismos elementos de las casas. La decoración repetía la de las casas".

Beare, "La escena...", pág. 150, habla de "pintura escénica" del edificio escénico, y también Val. Max. 2, 4, 6. Para nosotros es esencial el decorado del fondo de la escena de comediantes del Museo de Nápoles con unos frentes "semidisimulados" y una especie de cortina a modo de rudimentario telón. Posiblemente en el frente de la escena hubiera distintos espacios abiertos: ventanas superiores y puertas simuladas al estilo de la fotografía de Nathan en su edición de "Aulularia" de la col. Hachette, pág. 79 (casa de Diana, Ostia), o del frente de la escena del teatro de Palmira. A. Balil en "Decorado...", pág. 349, dice: "En las representaciones fliácicas se nos muestra un teatro sumamente primitivo en cuanto a la parafernalia y guardarropías, un teatro aparentemente lugareño a cargo de cómicos de la legua que alzaban su sencillez tabladillo en las plazas de las localidades de itinerario". Y en pág. 351 hablando de teatros dice: "El escenario más antiguo no debe hallarse muy alejado en cuanto a fecha del de Segesta y se construyó probablemente en el s. II a. J. En él aparecen cinco puertas, tres centrales y dos laterales o *παροδοί* al estilo griego algo tangentes a la orquesta. Una de las posibilidades más interesantes consiste en ver como un teatro concebido 'a la griega' se fue modificando hasta convertirse en teatro romano. Lo más importante fue la modificación de la escena así: Respetar el *προσκήνιον* griego construyendo tras el mismo un '*scaenae frons*' al gusto romano. La orquesta, tras la construcción del *pulpitum* quedó muy reducida".

V. Inama, op. cit. pág. 38 ss., insiste en este aspecto de la diferenciación entre la arquitectura del teatro griego y el romano (y también Vitruvio, "De arquitectura...", lib. V, 7), y de nuevo dice: "Para determinar con precisión la distancia de la escena al centro de la orquesta, y el punto donde debían estar las tres puertas del frente de la escena en relación a donde debían salir las gradas de la cavea, Vitruvio dice que los arquitectos griegos inscribían en el círculo de la orquesta tres cuadrados concéntricos de modo que, los doce ángulos de esta distribución dividían la circunferencia de la orquesta en doce partes iguales. El lado del cuadrado inscrito, paralelo al diámetro de la orquesta, indicaba la línea del frente de la escena. El punto en el que tocaban los ángulos de los cuadrados con el semicírculo de la cavea, señalaba los puntos donde empezaban las escaleras.

Añade este autor que la diferencia más ostensible entre teatro griego y romano se encontraba en la escena, pero que desgraciadamente, los restos arqueológicos de esta parte del teatro son fragmentarios y escasos, además de pertenecer a época tardía (s. III-II a. J.), o de época romana. De otra parte, sabemos que fue la parte del teatro que anduvo sujeta a múltiples cambios en el curso de los siglos, y sobre todo en el paso del siglo V al IV a. J. Siguiendo la línea vitruviana, Inama, op. cit. pág. 40, continúa:

"Los arquitectos romanos, a su vez, inscribían en el círculo de la orquesta cuatro triángulos equiláteros y los ángulos tocaban las escalerillas de la cávea. Pero la diferencia más importante entre el teatro griego y el romano, se refiere a la escena. De la escena no se conserva más que el rastro en algunos teatros tardíos (s. III, II a.J.) en época helenística. Fue esta la parte del teatro más sujeta a cambios en el curso de los siglos. Fue la parte del teatro que más tiempo estuvo provisional".

Según A. Balil, "Decorado...", p. 326: "A efectos de representación teatral el punto clave de la descripción vitruviana se halla en la diferenciación: orquesta para el coro y escenario para los actores, y la rígida separación entre uno y otro. Pero que tal separación no existía en el s. V tal como podrá deducirse de los textos de las obras, constituye la principal aportación del estudio de Höpken, De Theatro Attico Saeculi a. Ch. Quinti, 1884, quien demostró la inexistencia de escenario en el teatro del siglo V. a.J. y la realización de toda la representación en la orquesta, hipótesis confirmada luego por Dörpfeld, quien dijo que las grandes construcciones de sillería correspondían al siglo IV o más tarde, y sus particularidades estructurales no podían aplicarse al siglo V."

Swoboda "Studia...", p. 8 dice que tal vez el antiguo teatro romano fuera semejante a la escena que parece en los flíacos.

Dziatzko (K. Dziatzko Aussgewählte Komödien des P. Terentius Afer, Leipzig, 1913), en p. 36 dice que el frente de la escena en el teatro romano estaba provisto de tres hojas de puertas (batientes) que la dividían entre sí.

En esta línea de desmitificación de la arquitectura vitruviana y sus teorías sobre la reconstrucción en Roma de los espacios destinados a albergar las representaciones, es vital el estudio de R. Paribeni, "Il problema dell'acustica nei teatri antichi", Dion. XV, 1952, p. 235, en donde dice que hay que considerar que las teorías vitruvianas en De Arch. V 3-9, son copias de las de Aristoxeno de Tarento, filósofo físico y estudioso de una excelente teoría musical. (Cf. C. Anti L'acustica fattore determinante della Storia dei teatri greci e romani, Atti. della Accad. Patavina di Scienze, Lettere ed Arti LXIV - 1951-1952). Según Paribeni el problema de la acústica en los teatros romanos se resuelve levantando el púlpito de los actores en un frente arquitectónico elevado sobre el suelo llano con alta pared vertical (*scaenae frons*) que recoge mejor el sonido en el interior, gracias a la acción reflectante de la pared.

Todo lo anterior no excluye la posibilidad de que, a modo de hipótesis, puedan sugerirse las alternancias siguientes:

- a) Aparte de concebir los decorados a la manera vitruviana meramente arquitectónica, cabe pensarlos en relación con las posibilidades textuales del teatro de Plauto.
- b) Hay que analizar si las localizaciones plautinas son simultáneas o sucesivas. Pero la disposición escénica, la selección de episodios, las suturas de conjunto, indican ya una voluntad de síntesis teatral y una búsqueda de composición dramática muy afirmada, y esto genera un decorado único en un escenario único, cuyos compartimentos se oponen entre sí y "existen" sólo cuando están animados por actores. Este decorado lo prepara todo de antemano y la maquinaria se simplifica.
- c) Puertas y ventanas se sugieren como practicables, por donde los actores aparecen y desaparecen.
- d) Y detrás de esta escenografía, que se deriva de lo dicho en a), b), c), no parece haber habido tampoco arquitectura.

¿Cómo colaboran la pintura y las artes figurativas en la representación de estos decorados?.

Las ilustraciones de algunos manuscritos terencianos (al no haber posibilidad de que existan ilustraciones en la mayoría de los manuscritos plautinos, mucho más tardíos que los de Terencio, además), pueden ser muy valiosas en este sentido. En la relación que da E. Chatelain, Paléographie des classiques latins, París, 1884-1892, de los manuscritos de Terencio, encontramos en el Ambrosianus H 75 inf., y el de París 7899 (copias de la Biblioteca Nacional de Madrid), una escena de la obra de "Adelphi" en la que un esclavo parece preparar un plato de pescado en el interior de una casa (en el 7899), mientras el senex y otro esclavo dialogan a la puerta de la misma. Separa la figura del esclavo de los otros dos, un rudimentario marco de la puerta de una casa (cf. Cist. 158 ss., 160 ss.: "Suavizan con agua los goznes del marco en escena"), y el esclavo que habla con el senex señala con el dedo al que prepara el pescado. Relacionables con los manuscritos de una antología plautina consultados en la Biblioteca Nacional de Madrid (mss. 4210) donde no encontramos ilustraciones, tan solo al final del folio 16. aparece un rudimentario dibujo escenográfico de estilo vitruviano, de forma rectangular, con tres circulitos frontales (tres puertas) en el frente de la escena. Nos asalta la duda de si en la gran cantidad de *spatia uacua* que reflejan los distintos aparatos críticos de las obras plautinas (cf. Ernout), podría haber ilustraciones. Cabe también que se quedaran así por haber guardado más espacio del que luego realmente ocupó la copia, al haberse decidido por una colometría que comportaba renglones más largos (cf. C. Questa, La rappresentazione delle clausulae nei codici di Plauto. La critica testuale greco-latina oggi. Problemi e metodi, Bolonia 1983, p.149-84).

Un aspecto importante es el referente a la longitud dada a la escena (*σκηνή*), que la separa de otras formas más an-

tiguas del teatro helenístico y, con más razón, del teatro de la Grecia clásica. Este escenario es, al mismo tiempo, relativamente estrecho. "En todo caso - dice P. Grimal, "Le 'Truculentus...'" P. 532, su dimensión principal es su longitud, que se impone sobre la profundidad, y la impresión general es la de una larga banda que recorre la vista del espectador de izquierda a derecha o de derecha a izquierda mientras que la profundidad en cada punto se capta en su totalidad con una sola mirada .

Tenemos una platea, una calle bastante larga, más larga que las callejuelas de la cuadrícula habitual . Ninguna comedia latina, por lo que sabemos, se desarrolla sobre una plaza pública, ágora o foro . Lo que la 'palliata' nos muestra es una calle cortada longitudinalmente, un lugar de paso entre la ciudad y el puerto, y no un lugar de convergencia .

En esta calle se sitúan las casas a un lado y a otro . En el centro hay una callejuela o 'angiportum' que desemboca en esta calle principal y en la esquina del 'angiportum' un pequeño santuario con un altar . Los personajes concurren allí, porque entran en sus casas o salen para sus quehaceres . Se encuentran, pero no vienen a este lugar, por eso no hay semejanza con las galerías del palacio".

Según Balil, "Decorado ..." p. 327, la σκηνή favorecía la construcción de dependencias imprescindibles, tales como vestuarios. "Clásicamente -dice- se viene aceptando la existencia de tres puertas en la σκηνή como elementos básicos e imprescindibles .

Pero Dale, en Journal of Hellenic Studies LXXVII, 1957, 2 ss., ha señalado sin lugar a reparos que una sola puerta basta, no sólo para representar tragedias, sino también comedias de acción compleja como 'Ekklesiázousai' aunque otras como 'Cíclopes' requiriesen no menos de dos puertas".

Según Balil, la σκηνή requería dos pisos y ello se deduce de obras como "Orestes". "Este segundo piso es el

θεολογετον, cuyo nombre alude claramente a su utilización en las apariciones de divinidades . Con ello era posible disponer representación según tres planos:

1- Orchestra, 2- σκηνη , 3- θεολογετον" .

f) Pero nosotros, opinamos que no había tal segundo piso sino que se hacía imaginar lingüísticamente como veremos. (Cf. la fórmula de Anf. 863 "*In superiore cenaculo*", y Per. 319: "*qui supra nos habitat*").

g) Para comunicar a los espectadores poco instrui-

dos, la topografía de la escena, el autor no escatima explicar en detalle los lugares representados.

La labor de Plauto es magistral en este punto, consigue complicidad con el público de manera que sólo con imagen y palabra, ofrecidas por el autor, e imaginación por parte del público, se recompone un montaje espectacular que, difícilmente, podía materializarse.

J. Andriev en Le dialogue antique; étude critique sur les sigles de personnages et les rubriques de scène dans les anciennes éditions de Terence, Paris, Les Belles Lettres 1940: p. 6 dice: "En lo que concierne al teatro, parece que siglas y rúbricas eran menos necesarias y las técnicas de escena requerían que el texto comportara en sí mismo todas las indicaciones útiles para la comprensión de los hechos. El decorado, los movimientos de personajes, su identidad, tienen noticias precisas y claras colocadas en la boca de los personajes mismos, frente a los modernos textos, expresan todo esto por medio de rótulos intercalados en el mismo".

Y de estos rótulos claves lingüísticas intercaladas vamos a hablar a continuación.

(10) Sobre escenografía movable y accesos a la escena, M. Swoboda en "Studia..." pág. 10 ss., dice: "Dos autores se preocupan esencialmente de cuestiones arquitectónicas del teatro en relación con la arqueología, Vitruvio (De Arch. V, 6) y Póllux (Onom. 123-132). Vitruvio explica cuestiones escénicas posteriores a la época helenística, así la división en tres espacios del frente de la escena los cuales se abrían a uno y otro lado de la misma, de forma que todos los espectadores pudieran comprender enseguida desde dónde hacía su entrada a la escena el actor o por dónde iba a salir, si salía de escena".

Si revisamos los textos citados por este autor encontramos también el concepto de escenografías movibles ligados a los περίκλιτοι. Así en Vitruv. De arch. V. 6 párrafo

8: "*Ipsae autem scaenae suas habeant rationes explicatas ita uti mediae ualuae ornatus habeant aulae regiae; dextra ac sinistra hospitalia; secundum autem spatia ad ornatus comparata, quae loca Graeci περίκλιτους dicunt ab eo quod machinae sunt in eis locis uersatiles trigonae, habentes singulae tres species ornationis, quae cum aut fabularum mutationes sunt futurae, seu deorum aduentus cum tonitribus repentinis, uersentur mutantque speciem ornationis in frontes; secundum ea loca uersurae sunt procurrentes, quae efficiunt una a foro, altera a*

peregre aditus in scaenam".

Y en lo que se refiere a esta presunta escenografía móvil, Navarre "El teatro...", pág. 80-1, asegura que presenta claras dificultades materiales, así: "¿Con qué medios materiales se obtenían estos distintos decorados? Presumiblemente con ayuda de cuadros pintados, que se aplicaban a la fachada de la σκηνή y se deslizaban sobre un bastidor. Pero las dimensiones considerables de estos cuadros (más de 20 metros de largo en el teatro de Atenas, por ejemplo, habrían hecho muy difícil su manejo". "Este autor, dice Beare ("La escena...pág. 257), admite que el uso de estas escenografías, es una pura hipótesis, y no exenta de dificultades".

Dice Pöllux (IV, 19, 125): "Las puertas centrales de la 'frons scaenae' representaban la casa de un rey, o la mansión de cualquier personaje ilustre, o la casa de los actores principales del drama, y las que estaban relacionadas con los 'periacti', la de la derecha comunicaba con las afueras de la ciudad, y la de la izquierda comunicaba con la ciudad, pero sobre todo, con el puerto; y para otros motivos la μηχανή, era incapaz de crearlos. Pero si giraban los περίκταιτοι, la derecha cambiaba de lugar y ambas cambiaban el lugar de la πάροδοι, la de la derecha conduce (a los que vienen) del campo o del puerto, o de la ciudad, y los que desde cualquier otro sitio vienen andando, entran por la otra".

(Por su interés, reproducimos el texto griego que dice así: "πάρ' ἐκάτερα δὲ τῶν δύο θυρῶν τῶν περὶ τὴν μέσσην ἄλλαι δύο ἂν εἶεν μίᾳ ἐκατέρωθεν, πρὸς ἃς αἱ περίκταιτοι συμπεπήγασιν, ἥ μὲν δεξιὰ τὰ ἔξω πόλεως δηλοῦσα, ἡ δ' ἀριστερὰ τὰ ἐκ πόλεως μάλιστα τὰ ἐκ λιμένος, καὶ θεοὺς τε θαλαττίους ἐπάγει, καὶ πάνθ' ὅσα ἐπαχθέστερα ὄντα ἡ μηχανὴ φέρειν ἀδυνατεῖ· εἰ δ' ἐπιστραφετεν αἱ περίκταιτοι, ἡ δεξιὰ μὲν ἀμείβει τόπον ἀμφοτέραι δὲ χώραν ὑπαλλάττουσιν, τῶν μέντοι παρόδων, ἡ μὲν δεξιὰ ἀγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως ἄγει. Οἱ δὲ ἀλλαχόθεν πεζοὶ ἀφικόμενοι κατὰ τὴν ἑτέραν εἰσίσσιν").

Si como observa muy bien Beare, "La escena...", pág. 227 ss., "comparamos los textos de ambos autores, ya ellos mismos discrepan:

a) respecto de los "periacti", que ambos vinculan a las entradas laterales (Vitruvio: "Una a foro, altera a peregre", pero en cambio Pöllux dice: Τῶν μέντοι παρόδων ἡ μὲν δεξιὰ ἀγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως ἄγει δὲ lo que ya hace incurrir en contradicción a ambos, pág. 228). Combinando las afirmaciones de

Pöllux y Vitruvio, resulta que los '*periacti*' eran sostenes giratorios de tres lados, colocados uno en cada extremo del decorado de fondo permanente, entre las puertas y las entradas laterales.

El '*periactus*' de la derecha, según Pöllux, mostraba la región ubicada fuera de la ciudad, y el de la izquierda "las cosas que vienen de la ciudad, en especial las que vienen del puerto" (pág. 228).

También introducían los dioses marinos, y todo lo que fuera pesado para la μηχανή. Al hacer girar solo el '*periactus*' de la derecha, se indicaba un cambio de τόπος, mientras que el giro de ambos '*periacti*' señalaba un cambio de χώρα. Vitruvio, por otro lado, dice que la revolución de los '*periacti*', indicaba, o bien un cambio de la obra, o la llegada de una divinidad acompañada por el repentino bramido del trueno (pág. 228), lo que supone una introducción a los 'efectos especiales'.

También respecto a los "*periacti*", observamos contradicción entre ambos, "aunque, concluye Beare, todos los autores están de acuerdo en considerarlos aparatos destinados a cambiar la escenografía ya desde el s. V a. J. (O. Navarre, op. cit.; A. Müller, E. Fiechter, M. Bieber, según Carrière, op. cit. pág. 19). "Sin embargo los restos de arquitectura teatral conservados, dice Carrière, pág. 19 (pivotes cilíndricos con bases de piedra, cf. M. Bieber, "The history...", pág. 75, y fig. 227, 278, 279), no nos remontan, sin duda a épocas tan tempranas".

Con respecto al célebre verso de Virgilio, Georg. III, 21 *uel scaena ut uersis discedet frontibus...*, cuyo comentario de Servio Ad. Georg. III, 24, dice: '*Versilis tunc erat, cum subito tota machinis quibusdam conuertebatur et aliam picturae faciem ostendebat; ductilis tunc, cum tractis tabulatis hac atque illac species picturae nudabatur interior*', lo que viene a decir: "que algunos movimientos distintos o conjugados podían imprimirse en el 'fondo de la escena'. Este 'fondo de la escena', si fuera '*uersilis*', podría transformarse completamente gracias a ciertas máquinas teatrales (no habla ya de '*periacti*'), y mostrar un decorado distinto (esto es '*scaena uersilis*'). Así un fondo de escena móvil o mejor por tracción de grandes paneles de una parte y de otra (en sentido opuesto), hacen aparecer ante la vista un decorado de interiores (esto es: '*scaena uersilis*'). Toda la escena se transforma a la vez ('*subito tota*'), y el movimiento ya no queda limitado a los '*periacti*', como se cree a menudo, o bien se ve solo la pared del fondo, que se abre sobre un segundo plano oculto hasta entonces (un doble fondo de escena). Esta es la doble operación que oculta, según Servio, la abreviada expresión virgiliana ('*unde perite utrumque tetigit dicens: uersis discedat frontibus*'). A menos que la primera de las dos operaciones simultáneas del decorado, esto es 'la conversión', el poeta no haya sabido explicarla como la más independiente, sino que en su texto la expresa como un conjunto (Carrière, op. cit. pág. 18), y continúa Carrière esta opinión viene respaldada por E. Benoist, Oeuvr. de Virg., 1876, a quien sigue Schlegel: 'Los dos lados de la escena giraban sobre sí mismos, mientras que la pieza de tela o madera pintada que ocupaba el fondo de la escena, se introducía en una ranura, y así: '*Discedit scaena dum uertuntur frontes*', y también F. Fairdough: 'Peque-

ñas ranuras de ambos lados, que se abren al mismo tiempo (Virg. I, 1967, pág. 156-7).

Sin embargo-dice Carrière-¿a qué escenografía se refiere Virgilio? ¿A la de su tiempo, a la de Plauto, a la de Menandro o a la de Esquilo? El mismo Servio, cuando habla de 'los antiguos', que usaban las dos clases de fondo de escena, ¿a quiénes se refería?.

Recogiendo esta pregunta y la hipótesis de la pág. 19 sobre la relación: ruinas de teatros estables → "periacti", son varias las cuestiones que surgen:

a) En primer lugar, ¿cuándo se puede hablar de una σκη-
νή estable a la que se apliquen un número fijo de accesos o arti-
lugios convencionales? Habría que considerar que un teatro conce-
bido "a la griega", se fue modificando hasta convertirse en un
teatro romano, y que en una primera época, la σκηνή, no era más
que lo que su nombre indica, una tienda militar cuyo fondo servía
para representar distintas tragedias. Ya que, como dice W. Beare,
"La escena...", pág. 267: "Casi todas las tragedias requieren una
entrada. En la comedia, la escenificación habitual requiere dos
puertas, pero unas pocas precisan tres, y algunas sólo una. El di-
lema se resuelve cuando reconocemos que el número de tres lo im-
ponía un fondo escénico permanente. A. Frickenhaus en 'Die Altgrie-
chische...', soluciona el problema identificando estructura perma-
nente del edificio escénico con el fondo visible en todas las re-
presentaciones". Lo que se podría resumir mejor diciendo que el
fondo pintado escénico y fijo da lugar a un λογετον, fijo tam-
bién (cf. Swoboda, op. cit. pág. 10 ss., quien cita el λογετον
del año 279 del teatro de Delos (I. G. XI, 2, nº 161 D, 162) y la
comunicación entre este lugar y la orquesta mediante algunos pel-
daños (cf. W. E. Dinsmoor, The Athenian Theatre of the Fifth Cen-
tury, Studies presented to D. M. Robinson I, 1951, pág. 309 ss., y
para teatros en Corinto, cf. R. Stilwell, Corinth II, The Theatre,
Baltimore, 1952), todo ello sin hablar de un escenario propiamente
dicho "puesto que las referencias lingüísticas en este caso de
'arriba' y 'abajo' y otras, no ayudan mucho pues sólo sirven para
sugerir una ambientación" (cf. E. Monescillo, "Comedia...", pág.
XXXVIII). "Por otra parte -continúa esta autora-, los datos des-
mienten cualquier teoría sobre un contacto estrecho coro/actor en
el área de la actuación, y ello reforzaría la hipótesis de la exis-
tencia de un escenario bajo, suficiente para elevar un poco a los
actores sobre el coro, sin destruir la relación entre ellos".

Para la comedia aristofánica, Dearden, op. cit. pág. 59,
concluye que el uso de una sola puerta simplifica mucho el montaje
escénico: "porque el público puede entender fácilmente la localiza-
ción cambiante de escenas consecutivas". Este único acceso sería
adaptado mediante paneles pintados con decorados específicos, a
una σκηνή aristofánica semipermanente, adaptable a las necesida-
des de cada obra".

Según Swoboda, op. cit., pág. 10, en Plauto (Poe. 20,
Ps. 568), "se daba el nombre de 'scaena' sólo al edificio escéni-

co".

Pero A. Balil, "Decorado...", en pág. 327, dice: "En favor de la existencia de la σκηνή en las construcciones antiguas, se pueden sostener una serie de puntos de vista, aparte de los derivados del análisis de los textos. En primer lugar, una σκηνή favorecería la acústica del teatro y, en este sentido, los griegos deberían contar con una experiencia considerable en este campo, antes de construir, por ejemplo, un edificio de tan magníficas condiciones como el teatro de Epidauro (cf. sobre el tema, R. Paribeni, 'Il problema dell'acustica' en pág. 235 ss.).

Además la σκηνή favorecería la construcción de dependencias imprescindibles, tales como vestuarios o almacenes, y en algunos casos, singularmente en el teatro de Dioniso y de Corinto, pueden reconocerse construcciones de madera".

Otro problema que ha hecho correr mucha tinta, ha sido el de los accesos laterales que presuponen una σκηνή rectangular, y que, desgraciadamente, se han confundido con la παράδος griega (palabra que no significa más que comienzo de la acción dramática con la entrada del coro). Colocados ambos accesos a un lado y a otro de la 'caja' escénica, se les pueden aplicar artilugios como los 'periacti', y, a partir de ellos, crear toda una fantástica escenografía movable, por no hablar de la problemática de la entrada izquierda/ entrada derecha, foro / ciudad / campo. (Cf. M. Johnson, Exits and Entrances in Roman Comedy, New York, 1938, y Beare "La escena..."; quien cita a M. Bieber, "Entradas laterales y περίκτοι en el teatro helenístico", Cl. Qu., XXXII, pág. 205-210; E. F. Rambo, "The significance of the wing-entrance in Roman comedy", Cl. Ph. X, 1915, págs. 411- 431).

C. Fensterbusch, "Scaenica...", pág. 480 ss. con una corrección de la noticia de Póllux (Onomast. IV, 126): ἡ μὲν δεξιὰ ἀγρόθεν → ἡ μὲν δεξιὰ ἀγορήθεν, y P. Gardner, "The Scenery of the Greek Stage", J. H. S., XIX, 1899, pág. 252-68).

Después de todas estas teorías, llegamos a las siguientes conclusiones:

1) Los tradicionales argumentos de la σκηνή se basan sobre todo en la implícita afirmación de representaciones al aire libre que generan problemas de acústica en teatros estables o semiestables (cf. A. Orvieto, "Come nacquero in Italia le rappresentazioni all' aperto", Dion. vol. I, fasc. 3, 1, 29, pág. 106 ss., y una mesa redonda sobre el tema en: "Rappresentazione classiche e spettacoli all' aperto: un po' di storia", Dion. Abril- Mayo, 1924, pág. 3 ss.).

2) Pero las primeras representaciones tal vez se hicieron en edificios cerrados a imitación de las realizadas por los etruscos en los templos (cf. G. Marchetti-Longhi, "Religione e teatro. L'influenza religiosa nella topografía de teatri di Roma antica", Dion. IX, 1942, fasc. 1, pág. 15 ss.). Refuerzan esta teoría la cantidad

de pinturas de tema teatral de Nápoles y Pompeya con secuelas del espacio escénico dividido en tres lugares distintos "según invención arquitectónica (Bragalia, op. cit. pág. 21), pero que componen un conjunto decorativo armónico, cuyos ejemplos se encuentran en los documentos escenográficos conservados en el manuscrito del Misterio de la Pasión representado en Valenciennes en el 1547, y conservados en la Biblioteca Nacional de París". Todas estas pinturas aparecen en edificios privados y cerrados y tal vez, pudieron servir de fondo (σκηνή) a algunas representaciones teatrales (Cf. A. Balil, "Pintura...", pág. 18 ss., que se basa en las pinturas de Boscoreale y P. W. Lehmann, Roman Wall Painting from Boscoreale, 1953, pág. 82 ss.).

3) El concepto de σκηνή como '*frons scaenae*', o muro del fondo escénico, va ligado a la construcción tardía en Italia de teatros de piedra estables a imitación de los helenísticos de finales del s. IV a. J., con una serie de adaptaciones en lo que se refiere a la disposición arquitectónica, aunque, como dice Balil, "Decorado...", pág. 151: "Las dos novedades más importantes del teatro romano, con respecto al griego, son:

a) Respetar el προσκήνιον griego, construyendo tras el mismo una '*frons scaenae*' al gusto romano.

b) Dejar reducida la orquesta tras la construcción del '*pulpitum*' que hacia el 140-44 d. J., se ensancha tras suprimir todas las gradas de altura inferior o igual a la del *pulpitum*. (Cf. sobre el mismo tema, D. A. H. Van Eck, Quaestiones scaenicae Romanae, Leiden, 1892, en el excelente resumen de Bodensteier, Bursian, CVI, págs. 162 ss.).

Abundando sobre la noticia de estos teatros estables, tenemos que:

4) Como veremos, Plauto no necesita esencialmente más que un acceso para el movimiento de sus actores, y no estamos de acuerdo con la mayoría de autores, cuya opinión resume A. García Calvo, "Trompicón...", pág. 18-19, quien dice: "En el plano de los procedimientos o técnicas de representación, nos detenemos a considerar los efectos rítmicos conseguidos por la alternancia entre dos o varios tipos de movimiento escénico, entre escenas agitadas y tranquilas, y entre las llamadas por los filólogos '*motoriae*'/ '*statariae*'. Así en 'Pséudolo', hay ocho solos estatarios y motorios en una distribución bastante regular, escenas en las que el embrollo avanza, y de divertimento, escenas '*demodées*' definibles más bien con criterios históricos de la comedia aristofanesca (banquete final, mimo helenístico, ballet de Balión y sus mancebas guardianas), y luego escenas de comedia burguesa, y, todo esto, diseña sobre el escenario un ritmo de entradas y salidas con la alternancia incluso de la utilización de los diferentes accesos al escenario (por la derecha, por la izquierda y por el fondo o *angiportus*)". Y no estamos de acuerdo, por la misma fuerza del juego teatral plautino anticonvencional, improvisador, innovador de estereotipos griegos.

Tampoco seguimos a A. López y A. Pociña en "Contex-

to escénico del 'Eunuchus' terenciano", *Emerita* vol. XLVII, fasc. 2^a, Madrid 1979, págs. 291-318; aunque es digno de destacar el que estos autores se hayan ocupado de cuestiones escénicas a partir del texto tal como dicen en pág. 304: "Las consideraciones escénicas contenidas en el texto literario del 'Eunuchus' son en primer lugar las referentes al movimiento de actores, y esto porque el movimiento escénico es uno de los grandes problemas de actuación que se elevaba a un grado extremo en la comedia latina, representada en un enorme escenario, siempre en un exterior, sin mobiliario alguno y para colmo con las cuatro entradas que ya hemos señalado". Todo lo cual nos parece exagerado. Y a continuación hacen una relación formularia de las informaciones "*abire*", "*abire intro*", "*ire*", "*ire intro*" sobre idas y venidas de los actores al escenario o en el escenario (p. 305).

Pero tal como demostraremos en el capítulo de substitución lingüística de accesos en Plauto, la mayoría de estas fórmulas solo "crean" una ambientación en algunos casos. Ni los actores salen (entran) de escena realmente con ellas, y en otras la convención formularia se utiliza para las más variadas informaciones (recreación de personajes mudos con "*sequimini*" y otros).

(11) G. Lugli en "L'origine dei teatri stabili in Roma antica" *Dion.* IX, 1942, págs. 55-64; dice: "Solo a partir del 80-78 a.J con Pompeyo se puede hablar en Roma de teatros estables, pues ya en esta época había dos en la ciudad, y según *Plut. Vita Pompei* 42, y *Tert. De spect* 10 y *Tirón* sobre *Aulo Gelio Noct. Att.* X, 1, 7, Pompeyo copia la belleza de los teatros del oriente griego y especialmente de Mitilene. Las leyes prohíben en Roma la construcción de teatros estables pues la república es muy celosa de las buenas costumbres del ciudadano. Durante las fiestas religiosas y políticas se alzaban teatros de madera que se demolían rápidamente tras la representación de los espectáculos".

V. Inama, "Il teatro..." p. 47 ss., en p. 39-40 habla sobre la diferencia de construcción de teatros griegos y romanos. A. Balil, en "Decorado..." p. 345, dice que *Vit. V.* 7, 2, habla de la utilización del *λογεῖον* y orquesta, o la diferenciación de *Póllux* (IV, 123) respecto a los actores escénicos y tímicos. De hecho el proscenio que describe, en sus normas y módulos *Vitruvio* es el helenístico, como lo demuestran los teatros de Priene, Efeso y Delos.

Y sobre estos primeros teatros de piedra cf. Swoboda "Studia...", p. 6, que dice: "Los primeros teatros estables no está muy claro de qué materiales eran"; aunque C. Fernsterbusch "Das römische Theater" *R. E.* II 9, 1934 p. 1410, explica

que serían de piedra, puesto que todos los edificios próximos estaban hechos de este material, y -continúa- parece ser que un teatro estable en Roma no se creó antes del año 55 a.J."

Sobre el tema cf. G. Marchetti-Longhi, "Theatrum lapideum, Curia Pompeia e Trullum Dominae Maraldae" ("Topografía antigua e medioeval de Roma") in Rendic. Pont. Accad. Arch. Vol. XII, 1936 pág. 233 ss.

(Cf. Tabl. I del trabajo de G. Lugli en Dion. IX pág. 56-57; y W. Knapp, "The Roman Theater" Art. and Archeology I 1915. Y para teatros en mosaicos, Aurigema, "I Mosaici di Zliten" 1926, 8 emblema).

Sobre teatros romanos en España cf. Actas del Simposio de Mérida Nov. 1980, Badajoz 1982.

En relación con la problemática de teatros estables en época plautina, dadas las referencias a asientos en los prólogos, cf. Pauly Wissowa s.v. '*theatrum*'. Y W. Beare "La escena..." p. 215, quien cita a F. Ritschl, "Asientos en los teatros griegos y romanos" en Cl. R. Vol. III p. 51-55, en donde dice: "Los datos de P. W., tomados en su conjunto, parecen implicar que los espectadores del drama romano durante su período productivo se veían obligados a permanecer de pie, pero esto es incompatible con las frecuentes referencias plautinas a asientos que se encuentran sobre todo en los prólogos (Amph. 65, Capt. 12, Poen. 10, 20 Ps. 1) y dentro de las obras (Aul., 719, Curc., 644-7 Poen., 1224)". Toda la documentación al respecto parece implicar que los espectadores se veían forzados a permanecer de pie no sólo por la falta de asientos, sino por varios decretos destinados a frenar el lujo y la ociosidad (Tac. Ann. XIV, 20: '*stantem populum spectauisse, ne, si consideret theatrum, dies totos ignavia continuaret*', y según Swoboda op. cit., p. 6, Valerio Máximo hace mención de que en la ciudad y fuera de ella unos mil pasos, se colocaron gradas para que cualquiera pudiera contemplar los juegos sentado, pero según Valerio Máximo, esto no se aprobó por los senadores para que no se debilitara la virilidad romana (G. Valer. Max. Fact. et dict. memor. II, 4, 1), pero hay que aceptar que el término "*theatra*" significa: "lugares destinados en el teatro a los espectadores" según Fernstebusch op. cit. 1411: "También Tert. De spect. : '*saepe censores renascentia theatra destruebant moribus consulentes*'. También en Apol. 6: '*Quorum illae leges abierunt... quae theatra stuprandis moribus orientia statim destruebant*' Swoboda (p. 7) sigue la teoría de Fernstebusch de que no se trata de destrucciones de teatros, sino de gradas, siguiendo a Liv. y Perioch. l. XLVII, donde se lee: "*Cum locatum a censoribus theatrum exstrueretur P. Cornelio Nasica auctore tamquam inutile et nociturum publicis moribus ex senatus consulto destructum est populusque aliquamdiu stans ludos spectauit*", texto que, según Swoboda, se refería a la cavea y no a la escena. Consultando a los distintos

autores que comentan sobre el término 'cavea' en Plauto, encontramos en la edición de Enk de "Plauti 'Truculentus'", p. 208: " 'in cavea' significa 'in teatro' tal como lo demuestran Cic. De legibus II, 15, 38: 'ludi publici sunt cavea circoque divisi' y W. B. Sedgwick en "Parody in Plautus" Cl. Qu. XXI, 1927 p. 88 dice "Plauto parodia y utiliza versos trágicos en 931-932".

M. Bieber continúa analizando Curc. 644-7 y dice que en él, "spectacula" significa "asientos para espectadores", tal como ocurre en latín clásico y en el de la Edad de Plata (Cic. Pro. Sest. 124; Liv. I, 35, 8 Ovid. Met. X 668; Tac. Ann. XIV, 13; Suét. Calig. 35, Dom. 10). "Además de esto, -continúa- el pasaje del 'Curculio' nos prueba que los asientos eran de madera apoyados en una plataforma". "En los dos pasajes citados de Suetonio, 'spectacula' significa 'parte de un anfiteatro ocupado por los espectadores' (Cal. 35: 'hunc spectaculis detractum repente et in harenam deductum Thraeci comparavit'; Dom. 10: 'patrem familias quod Thraecem murmilloni parem, numerario imparem dixerat, detractum spectaculis in harenam carribus obiecit')".

Pero sobre este verso de Curc. preferimos seguir a G. Mónaco en su edición plautina, pág. 247, en donde dice que 'spectacula' indica la simple situación del teatro y que tal vez Plauto esté pensando en las gradas movibles de madera que se utilizaban en Roma, en su época, "puesto que la frase 'spectacula... ruont', no tendría sentido alguno en un teatro de piedra; y G. Lombardo Radice en "L' origine del teatro stabili in Roma antica" Dion. IX, 1942 p. 55, dice: "Era evidente que, en una primera época, la autoridad romana no permitió la construcción de teatros estables por motivos de moralidad".

Así es que en una primera época todo el lenguaje utilizado era mucho menos técnico y específico que posteriormente cuando la construcción de teatros estables seleccionó un nombre para cada parte del teatro (cf. la opinión de Bieber en Cl. R. III citado por Beare en "La escena..." apéndice H en donde lxpla son soportes de madera sobre los que se apoyarían previamente asientos: "pero en 410 a.J. 'venir de lxpla' no significaba otra cosa que 'venir del teatro'".

Ritschl en cap. XXI p. 149 niega que haya asientos estables en el teatro de la época plautina basándose en Tac. Ann. XIV, 20 y por consiguiente consideraba que todas las referencias a asientos en los prólogos plautinos eran prueba de que estos no podían haberse escrito antes del 145 a.J., es decir, son postplautinos.

Livio refiere todos estos asientos teatrales a la primera mitad del s. II (I 34, 54, 3 [194, a.J.] ; 40, 51 [179

a. J. 41, 27 179 a. J. Epit. 48 155 a. J.), y a partir de 194 se asignaron, según él, asientos especiales a los senadores.

En el comentario de "Miles" de G. La Magna, pág. 27, el autor dice: "En época de Plauto, las representaciones se hacían al aire libre sobre un teatro improvisado ante una multitud ruidosa, que estaba de pie (puesto que no había teatros estables que tuvieran asientos), dispuesta a abandonar la representación si no se divertía".

Para Havet en su edición de "Cautivos" (L. Havet, A. Fréte y L. Nougaret, Les prisonniers, París, Les Belles Lettres, 1932), y en relación a los versos 11-12, opina que dichos versos están "retocados" y escritos en una versión posterior a Plauto: "*Si non ubi sedes locus est, est ubi ambules*." Y con respecto al v. 15: "*Vos qui potestis ope uestra censerier*", comenta: "Después que se alquilaban asientos por un óbolo, o se disponían para los espectadores más ilustres, provistos de cojines." W. Wagner en su comentario de "Aulularia", Arno Press, New York, 1979, dice en relación al verso 718: "*Qui uestitu et creta occultant sese atque sedent quasi sint frugii*", y añade: "En época de Plauto, los espectadores, usualmente, estaban de pie, y solo personajes de alcurnia tenían asiento dentro del teatro, (cf. Ritschl, Par. 218; Mommsen, Röm. Gesch. I, 864; Boltenstern, De rebus scaen. rom., Stralsund, 1875, pág. 26 ss.)." B. Sedwick, en su edición de "Anfitrión" dice en relación al v. 65: "'Subsellia' : La referencia a asientos, es motivo usual para los editores para decir que el prólogo no es plautino, y se citan una serie de otros versos contenidos en otros prólogos (Cap. 10 ss. Mi. 79 ss., Poe. 19 ss.), pero hay referencias a una audiencia sentada en otros versos que no pertenecen al prólogo. Los pasajes más decisivos son: Aul. 718 y Poe. 1224. Por lo tanto habría que secluir también estos versos, o bien dar otro significado a los mismos".

Tal vez la solución a todos estos problemas la dé Bieber op. cit., pág. 219, cuando dice que "la única palabra que ha encontrado en el griego del siglo V para designar asientos es ἰκρία (ἰκρία). Πρώτον ξύλον parece utilizarse sólo para designar el banco delantero en la Pnyx, o en el tribunal. El sentido general de esta palabra, parece ser 'tablón apoyado en postes', así en Homero significa 'cubierta de navío', en Hdt. V, 16, se utiliza para designar 'plataformas de los pueblos lacustres': "ἰκρία ἐπὶ σταυρῶν ὀφθαλμῶν ἐξευγμένα ἐν μέσῳ ἔστηκεν τῇ λίμνῃ". En Aristófanes, Thesm. 395: "Ὅστ' εὐθύς εἰσιόντες ἀπὸ τῶν ἰκρίων ὑποβλεποῦσ' ἡμᾶς...", y en Cratin., Iuvert. 53 (Meineke) se encuentra la expresión 'estrépito de los asientos' ('spectaculorum strepitu').

Pero no he encontrado -continúa Bieber-, ninguna otra palabra en el drama griego que designe 'asientos para espectadores', por oposición a los 'asientos de honor' de los πρόεδροι. Así es que para estos ἰκρία teatrales podemos valernos, con la debida precaución, de lexicógrafos medievales (Photius, s. IX, ἰκρία)."

Después de leer todo esto nos atrevemos a proponer (sobre

todo por el significado de $\lambda\pi\rho(\alpha$ en Heródoto), un entarimado a ras del suelo sobre el que se sentarán los espectadores, entarimado ruidoso, pero que no supone asientos.

CAPÍTULO II

ESTUDIO DE LAS FÓRMULAS LINGÜÍSTICAS

QUE HACEN IMAGINAR EDIFICIOS

EN LA

ESCENOGRAFÍA PLAUTINA

SEMIÓTICA TEATRAL

Una vez estudiados los criterios usuales de los distintos autores sobre la escenografía plautina, pasaremos a ver cada uno de los aspectos más destacados empezando por:

EL ESTUDIO DE LAS DIFERENTES EXPRESIONES LINGÜÍSTICAS SUSTITUTIVAS QUE INFORMAN SOBRE LA EXISTENCIA DE EDIFICIOS EN LA ESCENOGRAFIA EN PLAUTO

Posiblemente, la inteligente simplicidad del decorado plautino requería una inevitable repetición. Por ello, Plauto utiliza la recurrencia didáctica de unas determinadas expresiones que empiezan con una información balbuciente, detallada y terminan sintetizándose cuando autor y público se han aprendido el lenguaje.

Hoy todo se podría hacer menos reiterativo porque el espectador está acostumbrado a ver teatro, pero en el texto de Plauto, las fórmulas eran siempre las mismas para determinadas informaciones. La traducción sobre el escenario del texto plautino, es una constante innovación. No jugaba el autor sólo con una realidad que estaba en la calle, sino con un estilo teatral (el griego), ya consagrado.

Para una mejor intelección de su procedimiento lingüístico, Plauto se basa en diferentes métodos. Uno de ellos es el deíctico-gestual, elemental para cualquier comunicación y aplicado también, como vamos a ver, a la sustitución de edi-

ficios en escena.

Pero antes de comenzar, queremos aclarar la diferencia entre gesto y gesticulación escénica, que podrían confundirse.

En el excelente artículo de M. Llarena Xibillé, "La relació expressió lingüística-expressió corporal en el 'Trinummus' de Plaute", Faventia I-II, 1979, págs. 155-65, en pág. 157, la autora enumera una serie de expresiones corporales del actor -como son extender al máximo el brazo derecho, llevar el índice de la mano derecha a la frente y mantener doblados los otros dedos, las dos manos extendidas, etc.- que mencionan exhaustivamente Donato y Quintiliano (XI, 3, 89), y que ilustran los códices Ambrosiano (Bethe 1-178), Vaticano (3868 c), o Parisino (7899). Cf. I. Van Wageningen, Scaenica Romana, Groningen, 1907, págs. 49-62, en el capítulo "De histrionum gestibus". Estos movimientos serán entendidos en estos casos como "gesticulación(es)". Todas estas gesticulaciones del actor las relaciona M. Llarena con unos determinados textos tipificados: *Sententia abeuntis uel abituri*, *sententia admirantis*, *sententia cogitantis*, y otros (cf. A. Taladoire, Commentaire sur la mimique et l'expression corporelle du comédien romain, Montpellier, 1951, págs. 76-77).

Pero, independientemente de los códigos expresivos que cada autor utilizará en una determinada escena para que el

actor declame un determinado texto, fuera de la dramatización de dicho texto teatral -éste, puede estar peor o mejor interpretado, lo que puede dar un clímax mayor o menor al momento escénico-, está el gesto informativo que, en general, no consiste más que en extender el dedo de la mano (cf. Plauto Ps. 1142-1144; Capt. 60-62; As. 739 etc.).

Dichos gestos sirven para señalar elementos escenográficos imprescindibles de caracterización o argumentales y son expresiones básicas de información teatral al público, que no buscan despertar su emotividad, pero son necesarios para que este público se entere de lo que ve o supla imaginativamente lo que no ve.

Esta dicotomía "gesticulación interpretativa"/"gesto informativo", permite distinguir debidamente en ese "apartado importante incluido en la expresión lingüística de la gesticulación que es la deixis" (cf. M. Llarena op. cit. p. 163 y su relación de pasajes del "Trinummus" 1, 3, 67, 582, 1006, 1085 donde considera que en estos versos el "actor hace de instrumentista e instrumento de la representación"; citando palabras textuales de J. Doat, L'expression corporelle du comédien, París 1924 p. 7). "Por una parte traduce en gestos el texto escrito -continúa Llarena- demostrando su sensibilidad y sentido del arte".

No estamos de acuerdo con esta autora en que en

Tri. 1080, se trata de una gesticulación que se desprende de la entonación exclamativa o interrogativa de la frase: lo que realmente ocurre es que del deíctico de este verso ("*Non sunt nostrae aedes istae*") -colocado, de otra parte, en posición final destacada como anafórico de la fórmula suplencial de escenografía que le precede- se desprende un gesto informativo. Tampoco aceptamos que de Tri. 69 se deduzca una gesticulación interpretativa de la "*sententia stomachantis*", sino que de dicho verso ("*Numquid es hic alius praeter me atque te?*") resulta el gesto que es un simple señalativo-sustitutivo, y esto porque en casos semejantes Ernout, y la mayoría de los comentaristas plautinos, añaden la acotación: "Haciendo un gesto" (cf. Tru. 246 en Ernout VII, pág. 114, Tru. 790 en Ernout VII, pág. 152, y otros muchos lugares).

Lo mismo cabría decir para los otros casos reseñados en "*Trinummus*".

Queda así claro que el aspecto más interesante de los señalativos es su poder sustitutorio (anafórico o catafórico), más que su poder gesticulante o declamatorio. Según esto, cabe profundizar en lo que los deícticos suponen en el teatro.

DEIXIS Y TEATRO PLAUTINO

Díez Borque en su obra Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español en el volumen colectivo, Semiología del teatro, Barcelona 1975, establece una dicotomía demasiado simplista al asegurar que "el teatro desde un punto de vista semiológico podría ser definido como la ejecución verbal y no verbal de un texto A, que necesita las mediaciones del texto B (actor, escenografía, etc.)".

También demasiado parcelaria es la interpretación de A. López y A. Pociña, "Contexto...", quienes en pág. 293 dicen que "todo autor teatral escribe un texto dramático cuando ve actuar a unos personajes en un determinado marco escenográfico" (pág. 292).

Lo que hay que considerar es que cualquier autor escribe el texto teatral esencialmente preocupado por establecer una comunicación con el público, y con el deseo de incorporarlo al juego escénico.

He considerado muy simple esta formulación porque la sistematización de signos de comunicación establecida por algunos semiólogos me parece demasiado estricta en un género literario tan libre como el teatro, y, concretamente, en relación a los códigos de signos que se advierten en el texto teatral plautino.

En efecto, los sistemas lingüísticos en Plauto definen un estatuto bastante simple:

A) Título de cada obra. El título denota una(s) figura(s) -eje de la trama, es decir, un significante.

Hay una relación de estructura bastante clara entre título y significado. Según Ernout en el prólogo al "Rudens" vol. VI p. 113: "La obra toma el nombre de un objeto sin importancia: el cable marino del que se sirve Gripo para sacar el baúl del fondo del mar".

Nosotros por el contrario, insistimos en su importancia. El "Rudens" es el cordón umbilical que conecta al dios del mar con los hombres e instrumento por el que sale a flote el baúl, cuyo contenido resuelve la trama, de manos del verdadero héroe de la obra, el pescador Gripo.

B) La puesta en escena es la de un discurso; la metáfora escénica se extiende, o mejor, es toda la obra.

C) Pero hay una tercera parte o sistema sustitutivo lingüístico a base de fórmulas más o menos estereotipadas "que tienen sin duda su fertilidad en cierta lingüística de un 'saussurisme' un poco rígido, pero que entraña (como en Plauto) un conjunto de simplificaciones, una reducción de la imagen en tanto que texto" (A. García Calvo, Del Lenguaje Lucina,

Madrid 1979 pág. 12). Basándonos en frases de esta obra y aplicando su contenido al teatro plautino, diremos que "Plauto crea un lenguaje a base de sistemas descriptivos formalizados destinados a dar cuenta de un lenguaje natural. El autor, con una producción de formulaciones innumerables y no previstas, condiciones ambas típicas de los lenguajes naturales, opera gramaticalmente haciendo subir al nivel consciente lo relegado a subconsciente, equiparando así gramática y psicoanálisis". (A.G. Calvo notas tomadas de 'Del lenguaje...' p. 34).

Dentro de esta relación formularia sustitutoria de escenografía, ocupa un lugar especial la "*deixis*", y sobre todo la "*deixis in phantasma*" de C. Bühler. Ella es esencial porque actores y espectadores, mediante el apasionante juego de "*hic*" "*huc*" "*ille*" u otros adverbios o pronombres demostrativos, se colocarán dentro de una escena que substituye a aquella que se está viendo, y a la que se refieren los índices empleados.

Esta referencia dramática, la más empleada por Plauto dentro de la acción teatral, requiere, pues, un especial código semántico que se debate entre el "*ego*"/"*tu*"/"*nos*" y sobre todo el "*hic/hoc*" (temporal) y "*hoc/illud*" (K. Burmann se ocupa esencialmente de la relación "*ego* → *hic*" ; cf. Stich. 355: "*ego hinc araneas*"). Añadamos que nada tienen que ver estos códigos con la referencia mostrativa anafórica, dado

que en ella no hay "representación" tal como ésta, o, mejor dicho, la substitución escenográfica no siempre puede expresarse anafóricamente.

Nuestro trabajo, se refiere sobre todo a la "*monstratio ad oculos*" o referencia al campo demostrativo real.

Como dice A. Serpieri en "Miscellanea di studi in onore di B. Tecchi", Strum. Crit. XXXII-III, 1977, págs. 90-137, en pág. 101 respecto a lo que entendemos por deícticos: "Se trata de pronombres personales, indicativos, pronominales o adverbiales, algunos tiempos como el presente o pasado próximos, demostrativos o modales."

Para Jakobson 'shifters', para Benveniste 'embrayeurs'; los deícticos-continúa Serpieri- son sólo elementos 'que ponen el mensaje en situación' (como dice Weinrich). El lenguaje teatral está plagado de deícticos en una medida absolutamente desconocida en otros géneros literarios.

Lo específico teatral, consiste en la organización de palabras, movimientos y personajes en relación recíproca o en relación a objetos y espacios de la escena, según connotaciones deícticas ostensivas espaciales".

Continúa diciendo Serpieri: "De aquí la posibilidad de identificación del público con el efecto catártico" (que nosotros sustituiríamos en la comedia por "suceso teatral"). Se comprende así por qué razón, los elementos extra-articulados (gestuales) intervienen tanto más y con importancia creciente, puesto que la expresión solo por la palabra resulta insuficiente.

J. Bar-Hillel en Espressioni indicali en A. Bononi, La struttura logica del linguaggio, Bompiani, Milán 1973, p. 6 ss. dice: "La utilización de expresiones indicativas es muy conveniente en muchas situaciones e indispensable para una comunicación eficaz".

Los indicadores lingüísticos o paralingüísticos o gestuales, se multiplican hasta el punto de constituir lo específico de la lengua teatral.

Plauto, como Beckett, escribe en el texto todo lo que va a suceder en escena, haciendo siempre un uso abundante de los deícticos. "El texto anula con respecto al público, la barrera entre ficción y realidad, creando una 'microsecuencia', una acción hablada→gestual que es descomponible en unidades mínimas de orientación deíctica" (Serpieri, op. cit. p. 119).

Según S. Mariner en una de las entrevistas de preparación de esta tesis (13 de julio 1984), hay que ser cauteloso con la semiótica teatral, pues el estructuralismo, que se basa en las matemáticas, al ser aplicado a la literatura escénica de forma abusiva, fracasa "puesto que en teatro oposiciones como 'llanto/risa' no son operantes pues puede haber llanto, sin su oponente risa, que también exprese dolor .

Teatralmente hablando, hay formas que solo significan algo por ellas mismas y hemos de preguntarnos dónde se puede aplicar el proceso semiótico sin exageraciones ni interpretaciones abusivas" (cita el doctor Mariner a Schulten en Ora marítima de Avieno, Fontes Hispaniae Antiquae "donde el gran historiador se sentía autorizado a separar detalladamente los versos y/o partes de ellos que reconocía a Avieno, y lo que atribuía a un adaptador de un periplo, etc.)"

De acuerdo con esta opinión, consideramos con cuidado lo que dice E. Souriau en Les deux cent mille situations dramatiques, Flammarion Paris 1950, quien, mediante la unidad situacional, intenta salvar la correlación entre texto y escena y T. Kowzan en "Le signe au théâtre", Diogène LXI, 1968, que clasifica los signos teatrales en trece categorías y asegura que "toda taxonomía va dispuesta en sistemas de convenciones de signos sobre la escena".

M. Pagnini en "Per una semiología del teatro clas-

sico" Strum. Crit. XII 1970, basándose en las teorías aristotélicas (Poet. 1449, 15-32) de dicotomía del suceso dramático en acción/detención de la acción (según Aristóteles en la acción actúan los personajes "no mediante relato, sino por el espectáculo" 49-b-34 , "y en la detención de la acción hay relato, interviniendo la mimesis en ambos procesos como teatralización de acción"), reconoce como lo más importante del teatro la acción dominante de la estructura dramática.

Procede así Pagnini a un troceamiento narratológico y de paráfrasis basado en la ley de segmentación propuesta por Barthes de "complejo escritural" (texto)/ "complejo operativo" (puesta en escena) basada a su vez en la distinción chomskiana "estructura profunda"/"estructura superficial".

"Lo importante es volver al texto como fuente primaria del evento teatral" (Serpieri op. cit. p. 91) y esto no es que sea de retaguardia, como afirma este autor, pues aunque ciertos experimentos teatrales un tanto desmadrados han invadido de vez en cuando los escenarios (B. Wilson y su estreno en New York de "La mirada del sordo") o el teatro de Robert Foreman, afortunadamente la palabra ha vuelto al teatro (S. Shepard, D. Mamet). Los actores vuelven a tener voluntad de estilo, fervor por el lenguaje y la construcción de su personaje y un cierto compromiso con el entorno social, aunque no se pueda hablar de "mensaje político".

Las historias que cuenta Plauto se podrían comparar con las que cuenta Mamet en su "Glengarry Glen Ross". Son hechos de enormes resonancias para quienes van al teatro, situaciones sucesivas con principio y fin. Desde el apasionante mundo de la esclavitud y la prostitución, el autor nos dibuja su astucia, inmoralidad y una cierta angustia frustrante de la vida cotidiana adobada con humor y juegos de evasión. Un espectáculo, en fin, que es el lugar de encuentro de griegos y romanos tras el largo aparte de los años del helenismo. Aunque con Mariner tengamos reservas a una semiótica del suceso teatral, estamos de acuerdo con Serpieri en que sería absurdo querer negar un estatuto científico a una semiótica del texto teatral dirigido a separar unidades dinámico-narrativas en el plano textual. "Esta segmentación narratológica, en cuanto no específica del teatro, puede servir operativamente a aislar la nervatura anatómica de la acción . (Serpieri, p. 93). Existe un lenguaje teatral creado a base de fórmulas y convenciones, de correlaciones escénicas instituidas en el texto, de virtualidad de articulación del texto sobre la escena". Es evidente que todo autor de teatro tiene en mente una determinada puesta en escena y la imprime en su texto al ritmo de un sistema de formulaciones heredadas o no y de convenciones de su época . Tengamos en cuenta la posibilidad de la doble articulación del lenguaje dramático".

Pero en este proceso, el regidor o director de la compañía juega un papel esencial, puesto que "el puente del

texto y la escena se establece entre la virtualidad escénica connotada en el texto y el metalenguaje del regidor, actor, escenógrafo etc." (Serpieri, p. 94); y en pág. 99: "El regidor puede y debe transcodificar, y lo hace según los códigos de su época o de su poética teatral . Lo específico teatral -continúa- consiste en organizar palabras y movimientos, personajes en relación recíproca o en relación a objetos o espacios en la escena según comunicaciones deícticas ostentivas espaciales". De aquí la fuerza sugestiva del suceso teatral y la posibilidad de identificación del público con el efecto lúdico.

Según Serpieri, op. cit. p. 100: "La deixis va ligada al problema de la referencia . Los signos deícticos son signos lingüísticos cuyo significado general no puede ser definido fuera de una referencia al mensaje" (Jakobson).

Sobre dos ejes esenciales se articula el espectro de posibilidades indicativas:

A) Sobre el enunciado del "yo" o lenguaje pragmático.

B) En el ámbito del "presente" como tiempo en el que se desenvuelve siempre la acción dramática.

En relación al primer apartado, E. Benveniste,

"Problemas de lingüística general", p. 303, dice: "La constante y necesaria referencia a la situación del discurso, constituye el trazo que une al 'yo/tú' una serie de indicaciones dependientes por la forma y capacidad de combinación que son pronombres, adverbios y locuciones adverbiales". En el teatro donde todas las personas son 'yo'/'tú', los indicadores lingüísticos o paralingüísticos o gestuales, se multiplican hasta el punto de constituir lo específico de la lengua teatral".

Todos estos indicadores organizan las relaciones temporales y espaciales en torno al sujeto tomado como punto de referencia .

Los personajes, todos 'yo' son emisores de información nunca relegada a cuestiones de verdad . La información de los personajes es verdadera o falsa al socaire de la acción".

Ducrot y Todorov, en Dizionario enciclopédico delle scienze del linguaggio Isedi, Milán 1972, p. 348-9 argumentan sobre la clasificación de Austin y su actos de palabra (locutorios, ilocutorios, perlocutorios). Serpieri termina diciendo (op. cit. p. 105 ss.) que "el teatro es el lugar simulado del ejercicio de los actos performativos que no pueden dar efectos de realidad de otra forma que mostrando lúdicamente los actos de palabra delegando al 'yo' -espectador- el juicio semántico, el desenvolvimiento emotivo y la identificación prospectiva". Aristotélicamente hablando, lo que es el

teatro de siempre, mimesis de una acción/no acción.

P. Bogatyrev ("Les signes du théâtre", Poétique, VII, 1971, págs. 100 ss.), dice: "¿Qué significa el vestuario, o que el decorado representa una casa sobre el escenario?. El vestuario y la casa-decorado, son, a menudo, signos que reenvían a uno de los signos llevados por el personaje en el vestuario o la casa del personaje: 'signo de signo' y no 'signo de objeto'. La producción de signos semiotiza el contexto mimético (actores, escena, vestuario, objetos)".

En Plauto, sin embargo, la suplencia dramática por "*de la xis in phantasma*" es muy abundante, puesto que "con ella se sustituye, en lugar del campo en el que se habla, otra escena a la que los índices apuntan, y se hace como si se hablase de ella" (A.G. Calvo, "Del lenguaje", 350-1). Añadiríamos que la profusión deíctica en los prólogos plautinos los hace sospechosos de falsedad para la mayoría de los estudiosos¹²⁾, y esto debido a la misma sistematización programática de los mostrativos, que parecen haberse escrito "a posteriori" de una lectura del texto, lo que no implica desde luego más que un cambio de "orden", y no necesariamente, falsedad.

Según Andriev, "Etudes...", pág. 6: "El sentido de los pronombres '*hic*', '*iste*', '*ille*', sirve también como información del movimiento escénico". Todo esto se basa en un principio aristotélico que recomienda al autor de una obra teatral "representar ante sus ojos la situación, como si asistiera a los mismos hechos" (Arist. Poet. 1455 A, 23-30, pág. 6 nota 1), de manera que no tengan lugar a confusión.

La forma como los autores siguen la trayectoria de un personaje (incluso fuera de escena), la detallada representación con que se notan por medio de la lengua las indicaciones materiales, se basan en este principio aristotélico.

Toda la formulación técnica empleada por el teatro latino, es la misma que la griega. Los mecanismos lingüísticos, además de por los pronombres, son muy amplios; así réplica inmediata: cuando un interlocutor contesta a otro que está hablando. En caso de no seguir esta regla hay indicación clara por el vocativo (Amph. 718, 729, 742, 743, 748, 750 ("tu"), 742 ("hic"), Cap. 592 ("heus" etc.)). Pero si faltan claras indicaciones de este tipo, el contexto o las circunstancias hablan por sí mismos, sin que se presten a confusión (cf. Per. 605-606).

En este sentido S. Jansen ("Esquisse d'une théorie de la forme dramatique" Langages XII, vol. 44 1968) acude a la unidad situacional: "Cada situación viene definida como resultado de una división de todo el plan teatral en partes que corresponden a grupos acabados del plan escénico. Esto quiere decir que, en el análisis del texto concreto, instauramos el límite entre las situaciones: a) Allí donde el personaje entra o sale (movimiento escénico), b) donde hay cambio de decorado. La situación tendrá como característica fundamental la de formar en el texto dramático una unidad coherente, es decir indivisible en relación a los dos planos, textual y escénico, del conjunto".

Sin embargo, volviendo a la dificultad de una segmentación específicamente teatral, con Mariner y F. Ruffini, ("Semiótica del teatro: ricognizioni degli studi" Biblioteca teatrale IX, 1974 p. 5 ss.) nos fijamos en un párrafo de Serpieri "Ipotesi..." p. 133 que dice: "El teatro es la puesta en escena del lenguaje en todas sus posibilidades expresivas, que comprende también la semántica de los silencios en sus versiones paralingüística, mímica, cinésica, prosémica". Y en nota 41: "J. Miller ha insistido justamente en la importancia de los elementos no verbales del teatro, al hablar de los comunicados intersticiales que se dan en los silencios entre una actuación y otra, por ejemplo, y resulta un hecho desgraciado y sorprendente el que los comediógrafos expresen mediante indicaciones marginales qué tipo de acción debe rellenar ese silencio o qué es lo que tienen en su mente". M.A. Corvin, en "Aprochè sémiologique d' un texte dramatique : La Parodie d' Arthur Adamov", Littérature IX (1973), pone de relieve la abundante didascalia de este autor reseñando la ventaja de tales indicaciones escénicas que "sostienen la imaginación material del lector colocándolo dentro de las condiciones de la representación". "Sin embargo la lengua teatral no tiene necesidad de la didascalia de autor que es signo de debilidad teatral, redundancia típica de una cierta convención (por cierto no griega ni romana ni elisabetiana) y que denota crisis de comunicación" (Serpieri, pág. 134, nota 4).

P. Brook, en Il teatro e il suo spazio, Feltrinelli-

li, Milán 1968, pág. 16, dice: "Es innegable el hecho de que los mejores dramaturgos son aquellos que dan menos explicaciones, sabiendo que toda indicación ulterior, está destinada a quitar utilidad". Nosotros añadimos que estas reservas no valen para autores como Pirandello o Beckett, que hacen un uso funcional de la didascalia destinada a convertirla en sustitutiva. (Para las largas tiradas de Beckett, cf. C. Segre, La funzione del linguaggio nell'Acte sans parole di Samuel Beckett. Le strutture e il tempo, Einaudi, Torino 1974)¹³⁾ .

Plauto crea una didascalia dentro del texto dramático sin descoyuntarlo, haciéndolo más vivaz y elegante, aprovechando convenciones escenográficas y fórmulas heredadas. Se advierte su preocupación por la solución de las entradas y salidas de actores y le obsesiona que el público se entere bien, por eso es reiterativo en sus informaciones, que son las mismas en general (salvo condición del metro), aprovechando silencios y pausas en función de la economía de actores, llenándolos de música, danzas, juegos, chistes o monólogos de gran lucimiento retórico.

El resultado es un brillante espectáculo cuya vista divierte y encanta al oído llegando a emocionarnos.

1) Substitución de edificios privados: casas.

1-1 Mediante deícticos solos y variantes

Ya hemos hablado de la importancia que en el teatro tienen los pronombres señalativos del tipo de "*hic*", "*iste*", etc. (cf. Leumann, Hofmann, Szantyr, Lateinische Grammatik, II, München 1965, pág. 105-8).

Sobre la abundancia de estos demostrativos, bien sean pronombres, bien adverbios, C. Codoñer ofrece una serie de ejemplos en la obra plautina en "Introducción al estudio de los demostrativos latinos", R. S. E. L., III, 1973, pág. 84 y A. Fontán en "Historia y sistema de los demostrativos latinos", Emerita XXXIII, 1965 pág. 85, dice que "el estudio de los pronombres deícticos en Plauto sólo puede hacerse dentro del contexto de cada una de las situaciones dramáticas en que aparecen empleadas de diversas formas...".

Según A. López y A. Pociña, "Contexto...", pág. 309, en relación a la abundancia de deícticos en el texto terenciano consideran que tal abundancia es "una especie de invasión del contexto escénico en el texto literario". Sin embargo, preferimos ver que esta profusión deíctica se debe a la continua información escenográfica que Plauto da al espectador.

1-1-1 Algunas observaciones sobre la interpretación sustitutivo-es-
cenográfica tradicional de algunos deícticos solos que apa-
recen en las distintas obras plautinas: "*Hic*".

V. García Yebra en Teoría de la traducción, Gredos, Ma-
drid, 1984, pág. 60, asegura que hay versiones textuales que solo
atienden al significado, pero no a la designación y hay que "volver
a traducir" para ver si se puede o no interpretar la dicotomía.

Lo mismo sucede en el teatro plautino en relación a los
deícticos solos. En Anf. 307, encontramos "*huc*" (significando "a
este"), pero este "*huc*" también designa a Sosias, y otras veces no,
porque tal vez Plauto ha querido que quede en ambigüedad. Se trata
pues, de intentar averiguar en cada caso cuál ha sido la intención
verdadera del autor.

Pasaremos a ver los siguientes casos representativos:

En primer lugar, conviene estudiar como se interpreta la
substitución lingüística de estos deícticos en lo que se refiere a
los edificios privados que deben ambientar la obra.

En relación con "*hic*", un examen de este adverbio, nos
hace concluir que, habitualmente, deja en la ambigüedad la referen-
cia concreta a la que substituye. Ya lo dice F. Marani en Plauto,
Amphitruo, Signorelli, Milán 1981, en pág. 70 (versos 531, 669), y
pág. 114 (verso 725): "'*Hic*' es un genérico que lo mismo puede sig-

nificar 'en casa', 'en esta tierra' o 'en el mismo escenario', pero no estamos de acuerdo con este autor que traduce el "*hic*" de los versos 531 y 669 como "a casa" refiriéndose a la casa de Anfitrión, y el "*hic*" del verso 725 = '*domi*'.

En As. 370, por ejemplo, Libanio dice: "*Hic oblectabo*"; y este "*hic*" puede ser un genérico "aquí" referido al escenario, lugar de la calle de la acción, o la casa que señalase el actor que actuaba, con lo que el público estaría informado de la sustitución del deíctico frente a la ignorancia en la que Plauto quiere sumergir adrede al lector, puesto que ni siquiera el contexto, nos aclara, como otras veces, a qué se refiere el autor con este "*hic*" (cf. sobre el tema S. Mariner, "La ironía dramática en las tragedias de Séneca", Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, Facultad de Filosofía y Letras, Univ. de Granada, 1979, págs. 343-359). Lo mismo ocurre en el v. 379 en donde Leónidas ve venir al mercader y dice a Libano: "*Tu hunc interea hic tene*", sin delimitar claramente a qué lugar se refiere este "*hic*". Lo mismo ocurre en 398: "*Iam hic credo*", y 592: "*Si hic maneres*". Donde ni siquiera el contexto nos aclara nada.

En "*Aulularia*" hay una serie de casos en los que "*hic*" reemplaza a edificios en escena. Así en 89, Euclión dice: "*Iam ego hic ero*", y este "*hic*" suple a la casa de Euclión, puesto que antes el senex ha mandado a Estáfila: "*Abi intro, occlude ianuam*". lo mismo en 104 en donde se repite la fórmula sustitutiva: "*Iam ego hic ero*"; en 134, Eunomia llega a casa de su hermano Megado-

ro, y dice: *"Vt tuam rem ego tecum hic loquerer familiarem"*, supliendo con *"hic"* la casa de Megadoro = 778; este deíctico está solo aquí, como en otros pasajes que explicaremos a continuación, por el deseo que en cada caso tenga Plauto de ambigüedad o ironía

Al hilo de estas explicaciones, hemos reseñado brevemente lo que algunos deícticos solos significan en ciertas obras de Plauto; así:

1-1-2 Información de otros deícticos solos

Hemos reservado para la introducción de este apartado la interpretación que del prólogo de "Anfitrión" da Marani a los diversos deícticos que en él aparecen.

Para el v. 102: *"Is prius quam hinc abiit"* (Marani, p. 39), traduce: *"'Hinc' = 'De aquí', 'de Tebas'".* Para el v. 125: *"Abiit hic"*, traduce este mismo autor (pág. 40): *"Me fui de aquí: 'Hinc' = 'De Tebas'".* Para el v. 128: *"Hic... me domi"* = *"Volveré aquí, a Tebas"* (pág. 41).

Ni por un momento había pretendido Plauto ubicar su obra tan exactamente en una ciudad determinada (cf. lo que decimos sobre esto en el capítulo IV, págs. 583 ss.). Además habría que preguntar a este autor si los diferentes deícticos no se podrían traducir simplemente por "a casa", o un poco más atrevidamente por "a este lu-

gar" (del escenario).

Queda así evidenciada la imposibilidad de acotar la interpretación de los deícticos cuando van aislados y sin que ninguna fórmula lingüística los explicita.

Tal vez la intención de Plauto era la de dejar un espacio abierto a la imaginación suplenicial del espectador.

En el comentario de Enk, "Truculentus...", pág. 97, este autor dice: "Los adverbios '*illic*', '*hic*', '*huc*', explican con detalle sitios y lugares. (Cf. Cap. 60, 330; Cas. 380; Cist. 546, 675; Curc. 527; Ep. 602; Men. 632; Most. 6; Trin. 67, 97; Merc. 169 [*'hoc sis uide*'] ; Cist. 55; Pseud. 152; Stich. 270; Truc. 601; Au. 46 [*'illuc*']; Bacch. 137; Pseud. 954; Ter. Ad. 766; Truc. 373; Stich. 537 [*'istoc*']; Truc. 152 [*'et illic et hic*']").

Añadamos que en todas estas fórmulas de Enk el adverbio viene precedido por referencias concretas específicas que informan claramente de la sustitución escenográfica deseada

Analizando los distintos casos de cada obra, encontramos:

En Au. 431-35, el motivo de "invitar a cenar" sirve para suplir deícticamente la casa de Euclión así: "... nos coquere hic cenam?". Hay otros casos en los que el señalativo "nos oculta" la sustitución a la que se refiere. Así en 181, en donde Euclión

hace una clara contraposición entre el "*nam egomet sum hic*" y el "*animus domi est*" del mismo verso, que nos demuestra que "*hic*" es un genérico traducible por: "En este lugar". En v. 201, "*hic*" del "*nunc hic eam rem uolt*" de Euclión, es igualmente un lugar ambiguo. Lo mismo el "*hic*" del v. 282 que Estróbilo deja sin aclarar (= 274: "*Iam ego hic adero*" y 619, 663, 680, 698).

Para Bacch. 204, Ernout II pág. 25, traduce: "Aquí, en esta casa" (cf. cap. I, pág. 21, y lo allí dicho), refiriéndose con el "*hic*" a la casa de las dos Baquis; si vamos al texto encontramos que Pistoclero solo le ha dicho a Crísalo un escueto "*hic*". Teniendo en cuenta que el amante de Baquis I acaba de salir de casa de esta unos versos antes (178 ss.), esta interpretación es admisible, pero sobre todo por la alegría de Crísalo unos versos más adelante (v. 205-6) al comprobar que tiene por vecinas a las dos hermanas.

En Cap. (prol.) v. 1: "...*quos uidetis stare hic*", L. Havet, "Les prisonniers", pág. 6, interpreta el "*hic*" como "en escena", por oposición al "*hoc*" del v. 3: "*Hoc uos*" = "Allí donde estáis vosotros" (los espectadores), y en el v. 6: "*Id ego hic apud uos*", traduce el "*hic*" = "Aquí, en el escenario", "junto a vosotros". En cambio en el v. 527 ("*Perdidit me Aristophontes hic, modo qui uenit intro*"), dicho "*hic*", puesto en boca de Tíndaro, ofrece a primera vista alguna duda sobre su interpretación; pero más adelante Plauto lo aclara cuando Hegión, entrando en escena, dice (532): "*Quo illum nunc hominem proripuisse foras se dicam ex aedibus?*" , sa-

cando de dudas al lector y aclarando que el "*hic*" era un deíctico sustitutorio de la casa de Hegión, que el público había interpretado claramente desde el principio. (Ironía plautina en este caso).

En "*Casina*", Mac. Cary y M. M. Willock (*Casina*, Cambridge Univ. press., 1976), comentan el "*hic*" del v. 786, y lo traducen como "casa de Lisídamo", pero de acuerdo con Ernout (vol. II, pág. 207), este deíctico se debe traducir con la imprecisión de "aquí". ("Yo estaré aquí mañana").

En *Cist.* 104, Ernout (vol. III pág. 19) traduce "mi casa" en boca de Selenio, pero esto sin duda se debe a la siguiente aclaración formularia del v. 105, en donde ya la meretriz precisa: "*Esse et hic seruare apud me*".

G. Garavani, "*Menaechmi*", en el comentario a los versos 382 ("*hic*" = "aquí"), y 559 ("*hic*" = "en esta casa"), añade las acotaciones ("señalando Erotio su propia casa a la que invita a entrar a Menecmo II"). Sin embargo hay que aclarar que en el v. 382, Erotio dice a Menecmo II: "*Mi Menaechme, quoniam amabo is intro? Hic tibi erit sectius*". Por tanto el "*hic*" no es más que un catafórico de "*is intro*" como fórmula sustitutivo-lingüística de la casa de Erotio.

En el v. 559, la mujer de Menecmo I dice lamentándose:

"*Egone hic me patiar frustra in matrimonio*", Ernout (IV, pág. 46) traduce con mucho acierto: "Y yo sufriría por mí misma ser engañada en mi matrimonio", dando un valor genérico al adverbio "*hic*", y no locativo.

En 670, Menecmo I dice: "*At placuero huic Erotio*", y Ernout, IV, pág. 54 acota el verso: "Señalando la casa de Erotio".

En Mil. 1436 "*Qua commeatus clam esset hinc huc mulier*", G. La Magna en pág. 53, dice: "'*Hinc*' / '*huc*': Pronunciando estos dos adverbios de lugar, Palestrión señala con la mano, primero la casa del soldado, luego la de Periplectómeno".

En 181, Palestrión dice: "*Sed Philocomasium hicine etiam nunc est?*", y Ernout (IV, pág. 183) hace la acotación: "Palestrión señalando la casa de Periplectómeno", y G. La Magna, pág. 59, insiste en que ese "*hic*" es "siempre la casa del hùesped", y con respecto al verso 195: "*Ego istaec, si erit hic, nuntiabo*", La Magna pág. 63 dice: "'*Hic*' = 'en la casa de Periplectómeno'. El viejo sospecha que la mujer, a pesar de su orden de entrar rápidamente en la casa del miles (v. 185 a), ha pasado ahora a estar en su casa".

En 416, Escéledro anuncia la entrada en escena de la meretriz diciendo: "*Haec mulier, quae hinc exit modo ,...*" y G. La Magna (pág. 98), traduce: "De la casa de Periplectómeno". Parece que la casa del senex es la que se reemplaza más veces.

Pero hemos de hacer algunas aclaraciones. En el v. 61, Artótrogo cuenta una anécdota en la que se le hace la pregunta: "*Hicine Achilles est?*", "*inquit mihi*". "*Immo eius frater, inquam, est*" y Ernout vol. IV p. 176 traduce: "¿No es ese Aquiles?" -me dijo uno de ellos- "No -le respondí yo- sino que es su hermano". Por lo tanto aquí "*hicine*" es una fórmula de anuncio y presentación de un personaje.

En el v. 181, la cuestión es muy distinta. Pales-trión hace a Periplectómeno la pregunta vista en la página anterior, y Periplectómeno le contesta: "*Quom exhibam hic erat*". En este último caso y sobre todo por la respuesta de Periplectómeno, "*hic*" se puede considerar como "casa de Periplectómeno". Lo mismo ocurre en el v. 195 en donde Periplectómeno hace la afirmación de la página anterior, y Ernout traduce (pág. 184): "Yo si ella está en mi casa, se lo comunicaré". En el v. 199: "*Qui illam hic uidit osculatem...*" G. La Magna explica: "Mientras habla así, señala la casa de Periplectómeno". Sin embargo en el v. 240, no estamos de acuerdo con este autor en cuanto a que "*hic*" indique la casa de Periplectómeno (p. 69), sino que la fórmula completa es "*apud (te)...hic*" lo que en boca de Periplectómeno supone que es la casa de este último. En los v. 243 y 275 el "*hic*" se completa con la fórmula de información de uno de los principales temas de la intriga: El haber visto Escéledro besarse en la casa de Periplectómeno a Filocomasio y Pleusicles. Así en el v. 243:

"...Eam uidisse hic cum alieno osculari", y en el 275: "*Hic illam uidit osculantem...*", lo que supondría que, más que la casa de Periplectómeno, el "*hic*" en estos casos, informa sobre interiores de la misma, confirmándose así la teoría de la imprecisión del demostrativo "*hic*".

En Mil. 480, el "...*Hic ero*", lo comenta G. La Magna de la siguiente forma: "'*Hic*'. Mientras Palestrión recita el verso, señala siempre el interior de la casa de Periplectómeno".

Pero este verso continúa la idea del 479, en donde el "*atque apud hunc ero uicinum*", informa claramente del deseo de Palestrión de entrar en casa de su vecino Periplectómeno, así es que el "*hic ero*" posterior no es mas que una fórmula de información de salida de escena.

Para el v. 1326, G. La Magna explica el "*hic*" como: "En la casa de Pirgopolinices". En 1327: "...*uirtus hic...hic tuum*" y creemos que tal vez Plauto ha querido que el deíctico quede en ambigüedad, puesto que ni el texto que precede ni el que sigue al pronombre aclaran nada.

G. La Magna, Rudens, Signorelli, Milán, 1970 y en relación al verso 1417: "*Hic hodie cenato leno*", traduce el "*hic*" como "en mi casa" (de Démones)= 1423: "*Vos hic hodie cenatote ambo*". Ambos versos son fórmulas de anticipación a la salida de escena (de dos o más personajes y el "*hic*" lo traduce en

ambos casos, Ernout (p. 200-201) como un genérico "aquí".

Nosotros creemos que ente caso no hay duda de que la cena generalmente se celebra en casa de quien hace la invitación.

En Tru. 359, el "*hicine hodie cenas*" lo comenta Ernout, vol. VII, pág. 122; relaciona este verso con los 360-61, en donde Fronesio vuelve a preguntar a Diniarco: "*Ubi cenabis?*" y este le contesta: "*Ubi tu iusseris*", y Fronesio dice: "*Hic*". Ernout traduce sin más: "Aquí".

Nosotros preferimos interpretar como en el caso precedente, es decir en casa de la meretriz.

CONCLUSIONES A LAS SUSTITUCIONES FORMULARIAS CON DEÍCTICOS SOLOS

Concluimos así que el deíctico "*hic*", sin ir acompañado de alguna información más, resulta ambiguo y los personajes lo utilizan conscientes de esta ambigüedad, puesto que, cuando el autor no desea informar de ningún lugar real, sino del lugar ambiguo que es el escenario y que puede convertirse en "calle", "plaza", "casa" o "interior de una casa" con esta fórmula sustitutivo-lingüística, no aclara nada, ni con otras indicaciones, ni tampoco por el contexto; en caso contrario, y aunque sea muchos versos más adelante, Plauto explica lo que quiso decir con aquel solitario y escueto "*hic*".

Pero antes de dar por finalizada esta crítica a algunos ejemplos plautinos mal interpretados, a nuestro entender, diremos algo sobre una fórmula muy usual en Plauto.

1-1-3 Fórmula "*Quoniam uox [mihi] prope hic sonat*" y variantes

Esta expresión informa del diálogo que va a empezar entre dos actores que hasta entonces "no se han visto mutuamente".

A veces, uno de ellos, que simula ocultarse en algún lugar del escenario, sí que ve y oye al otro; cf. la convención en Au. 710 cuando Estróbilo dice al ver a Euclión: "*Video recipere se senem: ille me non uidet*" y a continuación explica el "lugar especial escenográfico en el que se encuentra (v. 711): "*Nam ego [non] declinaui paululum me extra uiam*".

Hay, pues, todo un juego de ficción que se rompe justo en el momento en el que uno de los personajes pronuncia esta fórmula para iniciar el diálogo.

Lo cierto es que los actores están muy cerca en escena, y que no existe ningún lugar escenográfico especial a no ser el sustituido lingüísticamente por esta misma expresión y otras subsidiarias ("*respice ad me...*").

Plauto recrea la fórmula haciendo de ella, si no un chiste, sí una parodia de la original trágica ¹⁴⁾.

La situación es ésta: Un actor simula no ver ni oír a otro muy cercano, que a su vez simula ocultarse en un falso lugar para ver y oír a su compañero. Llegado un determinado momento de la actuación, uno de los personajes "oye la voz del que estaba oculto", y para dar por terminado el juego teatral anterior, pronuncia con una cierta comicidad solemne esta fórmula.

Aunque la trayectoria de la expresión es muy interesante (c.f.W. Theiler, "Zum Gefüge...", p. 272, quien dice que está copiada del lenguaje real), y sus tonos paródico-solemnes son un verdadero goce del ingenio plautino, seleccionaremos aquí sólo aquellas en las que aparece el deíctico "*hic*". H. Haffter en su excelente artículo "Untersuchungen zur altlateinische Dichtersprache", *Problemata* II pág. 50, hace un exhaustivo estudio de la fórmula, diciendo, entre otras cosas, que la pregunta la hace siempre uno de los interlocutores en senarios.

Como la expresión va estilizándose desde ésta en la que entra el compuesto "voz que llega a mis oídos" hasta la sintética "*quis loquitur*", empezaremos por aquella.

Pero antes diremos que en todas ellas "*hic*", funciona como un adverbio cuya traducción genérica es "aquí" adaptable o bien al lugar de la acción (calle), ciudad de la acción, edificio(s) de la acción, o simplemente escenario.

- a) Estudio de la fórmula "*Quoniam uox prope hic sonat*" y variantes en las distintas obras de Plauto.

En Anf. 331. Mercurio dice: "*Certe enim hic nescioquis loquitur*", como información de que va a empezar el diálogo entre él y Sosias, cuando ambos llevaban ya largo rato en escena "sin verse ni oirse". Según G. Burckhardt en "*Die Akteinteilung*" p. 13, en este verso hay una parodia de Od. IX 366.

En Au., el joven Licónides "oye y ve", "sin ser visto ni oído", al desesperado Euclión, "desde su lugar escenográfico especial" (v. 727-730). Por fin el "senex" dice: "*Quis homo hic loquitur?*" (v. 731) y ambos personajes empiezan el diálogo.

Más adelante Licónides, "ve y oye" a Estróbilos desde el v. 804, "sin ser visto" por éste hasta el 811, en donde el "*adulescens*" dice: "*Certo enim ego uocem hic loquentis modo mi audire uisus sum*" y ambos personajes empiezan el diálogo.

En Curc. 229, Capadox y Palínuro deciden "verse" y "oirse", tras haberse ignorado en escena. El leno dice: "*Quis hic est qui loquitur?*" y este "*hic*" lo traduce Ernout (vol. III, p. 77) como "¿Quién es el que habla allí?". Cf. lo dicho en nota 14, pág. 347.

En Mil. 166, Palestrión dice: "*Nescioquid malefactum a nostra hic familiast quantum audio*", en donde "*hic*" lo traduce Ernout (IV, p. 182) por un genérico "aquí".

En Most. 784, Teoprópides se vuelve hacia Tranión, que le llama y al que "no ha visto antes en escena", con un: "*Hem, quis hic nominat me?*".

En Per. 99, Tóxilo decide empezar el diálogo con Saturión, después de que ambos personajes han pasado largo tiempo en escena y sólo Saturión "ve y oye" al esclavo, "sin ser visto ni oído" hasta este "*Prope me hic nescioquis loquitur*", en donde el "*hic*" aparece delimitado por un adverbio "*prope*" que intenta informar del lugar preciso que Saturión ocupa en el escenario.

En Ps. 229, Calidoro pregunta a Pséudolo: "...*non audis quae hic loquitur?*" y en 445 Simón dice: "*Quis hic loquitur*" (Ernout = "aquí").

En Rud. 97, Pleusidipo decide empezar el diálogo con Esceparnión con un: "*Prope me hic nescioquis loquitur*", después de que ambos llevan en escena un tiempo (v. 89-96) "sin verse ni oírse".

W. Theiler. "Zum Gefüge...", p. 272 dice: "Esta es una expresión imposible, si quien la emplea no ha oído hablar

a alguien antes e interrumpe con ella un parlamento escénico".

Según G. La Magna ad versum, p. 38: "La expresión '*nescioquis*' significa 'No se quién' y el '*hic*' es un adverbio".

En el v. 229-30, Palestra decide "verse" con Ampelisca, que está en escena desde el v. 220 y ambas mujeres empiezan el diálogo a partir del "*Quoianam uox mihi prope hic sonat?*" y Ampelisca: "*Pertimui! . Quis hic loquitur prope?*", y en ambos casos "*hic*" es sólo un lugar del escenario en donde las dos mujeres se encuentran, y sirve para informar que antes no se veían. Ernout en vol. VI p. 127, "intenta explicar escenográficamente" el texto con la acotación: "Las rocas las separan a una de la otra y les impiden verse mutuamente". Y en todos estos versos, el autor coloca los respectivos "aparte", hasta que ambos personajes pronuncian la fórmula "para verse y oirse y empezar el diálogo".

En 229, aparece la fórmula muy elaborada como hemos visto en el párrafo anterior.

En v. 333-4, Tracalión empieza el diálogo con Ampelisca con un "*Cui(a) ad auris uox mihi aduolauit?*" y Ampelisca contesta: "*Obsecro, quis hic loquitur?*" que es otra de las variantes de esta fórmula.

En Stich. 102, Antifón pregunta a su hija Pánfila: "*Num- quis hic est alienus nostris dictis auceps aunibus?*". El "*hic*" su- ple un lugar escenográfico especial en el escenario, que no es la calle de la acción. En 330, Panegiris decide empezar a hablar con Pinacio que "observa y oye a la mujer y al parásito, sin ser vis- to ni oído" (Ernout VI, pág. 228). Pero aquí "*hic*" no parece su- plir demasiado bien el lugar preciso y la fórmula se alarga con el "*ubi est?*", y el "*respice ad me et relinque egentem parasitum, Pa- negiris*" de Pinacio, que perfila mejor la suplencia escenográfica de ese lugar especial donde permanecía oculto uno de los persona- jes. Cf. W. Koch, De personarum com. introductione, Diss., Bres- lau, 1914, pág. 68.

En Tri. 45, Calicles empieza el diálogo con Megarónides cuando dice: "*Quoia hic uox prope me sonat?*" a pesar de que ambos estaban en escena desde el v. 39 "sin verse ni oirse", cf. H. Haf- fter, op. cit. pág. 51, quien dice que "como una muestra del eleva- do arte del verso largo, también aquí el poeta intenta una creación individual en senarios".

La fragmentación de "Vidularia" no nos ha permitido en- contrar explicación contextual a algunas expresiones.

1-1-4 El deíctico "*huc*"

En otros casos en donde los deícticos aparecen solos, los

distintos autores suelen dar opiniones erróneas sobre su interpretación al querer encuadrarlos con las etiquetas: "casas de decorado", "interiores", etc., pero en realidad Plauto no desea informar claramente con ellos de estos edificios, puesto que nada aclara al respecto ni en versos anteriores ni en los versos siguientes, sino que señala con un gesto un lugar cualquiera del espacio escénico y en virtud del milagro teatral, pueda adquirir el valor de "casa", "tierra", "escenario", o situación "actor/público".

Así en Anf. 949, A. Traina, Commedia, Antología della palliata, Padova, 1966, pág. 44 : "A) Una commedia: L'Amphitruo", p. 59, nota al verso, dice: "'Huc' es el gesto que hace Júpiter en dirección hacia la casa vecina en donde se encuentra el esclavo". El caso de "huc" es mucho más confuso en estos comentarios; así en Anf. 263, en donde Mercurio exclama: "*Attat illic huc iturust*". Marani en pág. 56 traduce "aquí", "en la casa de Anfitrión", pero el dios no hace mas que llamar la atención de los espectadores sobre sus planes para engañar a Anfitrión, algo así como una medida hilarante del espacio: "Veamos si viene por este lado ('huc'), yo le salgo al paso ("*Ibo ego illic obviam*")", y no permito que el hombre se acerque ni un momento a la casa": "*Neque ego huc hominem hodie aedi sinam unquam accedere*".

Y continúa en su monólogo "ensayando" sobre el escenario la próxima escena a la vista de los espectadores, y mientras Sosias permanece absorto en la contemplación del cielo (270). En 347, el "huc eo" de Sosias ante la pregunta de Mercurio: "...aut quid ueneris? del verso anterior, no significa más que "vengo aquí", pe-

ro no como "aclara" Marani (pág. 69) "a casa de Anfitrión", puesto que la pregunta del dios implica un matiz despectivo, algo así como "¿qué vienes a hacer?", y Sosias contesta en el mismo tono: "Vengo aquí al mismo sitio donde tú estás".

En 405, la pregunta que se hace el confuso Sosias: "*Nonne me huc erus misit meus?*", forma parte de una relación de otros interrogantes, y se traduce como lo hace Ernout (pág. 31): "¿Mi amo no me ha mandado aquí?". Marani "aclara", "a su casa". La misma explicación da Marani al verso 701: "*Quid si e portu nauis huc nos dormientis detulit?*" y nosotros seguimos traduciendo como Ernout: "¿Y si el barco nos hubiera transportado del puerto hasta aquí durante la noche?". Para el v. 795: "...*quia tute ab nauis clanculum huc alia uia*", Marani comenta: "'Huc' igual a 'domum'". Pero el adverbio "*huc*" según Ernout (pág. 54) = "Aquí", con quien estamos de acuerdo. En todos estos casos los deícticos solos están utilizados ambiguamente por Plauto para dar mayor hilaridad al confuso momento que viven los dos personajes iguales en escena. Lo mismo ocurre en el verso 865: '*Huc autem quo(m) extemplo aduentum adporto*'.

En As. 357, "...*inde huc ueniet postea*" y 383: "*Euocato huc*", y 386: "*Propterea huc...*". Los diferentes "*huc*", significan un lugar ambiguo del escenario. En 915: "*Poste demum huc cras adducam ad lenam*", A. Traina op. cit. pág. 67-75, traduce: "Casa de Filenio", y Ernout (I, p. 137), traduce de boca del parásito: "Enseguida, desde mañana le traeré aquí, a casa de la lena" puesto que la fórmula de información no es solo "*huc*", sino "*huc ad lenam*";

Se encuadra pues, dentro del grupo de fórmulas con "ad más pronombre personal", reemplazado en este caso por un nombre. Cf. págs. 215 ss., apartado b-3-1.

En Au. 293: "*Nempe huc dimidium dicis, dimidium domum?*" Ernout (I, p. 165) traduce: "¿Así, mitad aquí (señalando la casa de Euclión), mitad en tu casa?". Con lo que estamos de acuerdo, puesto que la contraposición "*huc...*" / "*domum*", es lo que hace posible entender este "*huc*" como: "Casa de Euclión", teniendo en cuenta el contexto anterior (v. 290-91) en donde Estróbilo informa a Antrax de la boda de la hija de Euclión "nuestro vecino", y de la repartición en ambas casas (la de Euclión y Megadoro) de criados y manjares. N. Scarano, Aulularia, Signorelli, Milán, 1977, pág. 55, traduce "*huc*" como "aquí. Señalando la casa de Euclión". Pero creemos que resulta erróneo deducir esta traducción exclusivamente de "*huc*". Con lo que no estamos de acuerdo es con la identificación que del verso 607: "*Hinc ego et huc et illuc...*" da Scarano: "De esta parte y de aquella. De una parte, la casa de Euclión, y, de otra, la casa de Megadoro". Ernout (I, p. 182), comprende mucho mejor el verso en relación al contexto anterior (el esclavo Estróbilo vuelve a informar de la vecindad de Euclión y Megadoro [603-4], y para no perderse nada de lo que ocurre, se sienta en un altar del centro de la escena [v. 606], para ver mejor lo que ocurre "de un lado ('*huc*), y del otro ('*illuc*)"! La información no es solo "*huc*", sino "*huc ad lenam*" y se encuadra dentro del grupo de fórmulas con "ad + pronombre personal" sustituido en este caso por un nombre.

Quizás uno de los ejemplos más claros de lo dicho hasta ahora, sea el de Bacch. 114, en donde el esclavo Lido detiene en la calle al joven Pistoclero y le pregunta a dónde va vestido así (v. 113). El joven le contesta escuetamente: "*Huc*". Ernout (II, p. 20) "aclara" el señalativo con la acotación: "Pistoclero señala la casa de los dos Baquis", pero no debía ser una cosa tan evidente cuando de nuevo Lido vuelve a preguntar: "*Quid, huc?*" , y Ernout traduce: "¿Qué significa '*huc*'?" , y a continuación la fórmula mostrativa que informa de los dueños de los edificios de cada pieza: "*Quis istic habet?*" Con el "*huc*" del v. 114, Pistoclero no ha hecho más que un simple gesto hacia cualquier lugar de detrás del escenario, gesto que no queda aclarado hasta unas líneas más adelante. En el v. 1117, Nicóbulo dice: "*Quid dubitamus pultare atque huc euocare ambas foras*" y Naudet, "Théâtre...", vol. II, en nota al verso, traduce: " '*Huc*' = "casa de dos Baquis". Pero Ernout, II, p. 75, lo considera como integrante de una simple fórmula de anuncio de entrada de un personaje en escena junto con la expresión "golpear puertas", y traduce: "¿Por qué dudamos en golpear y hacerlas salir de aquí a ambas afuera?", aunque nosotros traduciríamos: "Hacerlas salir aquí a ambas afuera". Esto es, a la puerta de la casa.

En el caso de Cap. 252: "*Ubi sunt isti quos ante aedis iussi huc produci foras*", no estamos de acuerdo con Havet, Frete y Nougaret, "Les prisonniers...", quienes traducen el deíctico: "Aquí, delante de la casa de los dos hermanos". Pero esta aclaración posterior viene sin duda dada en la expresión "*ante aedis*" de quien "*huc*" no es más que un anafórico.

Mucho menos acertado todavía nos parece que el "*huc*" del v. 339 lo traduzcan dichos autores como "casa" sin más, cuando lo que simplemente dice este verso de "Captivi" es: "*Ego me amitti donicum ille huc redierit non postulo*". Esto es: "Yo no pido descansar antes de que tu hijo esté de vuelta aquí" (Ernout II, pág. 102), que dice Tíndaro al dolorido Hegión, que le ha pedido encarecidamente la vuelta de su querido hijo (v. 337: "*Fac is homo ut redimatur*"). Por tanto este "*huc*" es claramente un lativo, cuya traducción "aquí" implica "contigo", "a su casa", "a su país".

En "Casina", Mac Cary y Willock confunden lastimosamente el significado de algunos "*huc*" que aparecen en la obra. Así en 532, aceptan un "*huc*" muy dudoso que añade Kock siguiendo la construcción del v. 579 (cf. aparato crítico de Ernout II, pág. 191). En caso de aceptarse, el verso quedaría así: "*Ut properarem arcessere hanc huc ad me uicinam meam*", y este "*huc*" no sería igual a "casa de Lisídamo", como aseguran estos autores, sino que el texto original en boca de Cleóstrata pertenece a la fórmula de substitución de edificios dispuestos contiguamente en el escenario (vecindad): "...*ad me uicinam meam*".

En la misma confusión incurrirían en relación al v. 539: "*Miror huc iam non arcessi in proximum uxorem meam*" de "que su vecina no haya venido aquí a avisar a mi mujer". En donde Alcésimo "se muestra admirado de que su vecina no haya venido aquí a avisar a mi mujer", y la interpretación del "*huc*" como "casa de Alcésimo"

se desprende únicamente en relación con la fórmula "...in proximum... ". De ninguna forma "*huc*" aquí significa "casa de Lisídamo", teniendo en cuenta que el que muestra su extrañeza es el senex Alcésimo, y más adelante dice (v. 540): "*Quae iam dudum, si arcessatur, ornata exspectat domi*", en donde "*domi*", no es más que la aclaración de aquel "*huc*" del caso anterior. En 798: "*Age, tibicen, dum illam educunt huc nouam nuptam foras*", Mac Cary y Willock traducen "*huc*" = "casa de Lisídamo", pero lo único que hace este verso es animar a la flautista que acompaña el canto del himeneo del esclavo Olimpio hasta que la recién casada sea conducida "aquí afuera", con una cierta ironía plautina, pues los espectadores ya saben quién es "la hermosa novia que tiene que salir".

Lo mismo ocurre con Mil. 182, en donde G. La Magna p.60 traduce el "*huc*" como: "En casa del miles, que el esclavo señala con la mano" = 333, "*huc*" = "en la casa del miles".

Si analizamos ambos versos, vemos que en 182 Pales-trión, una vez enterado de que Filocomasio está en casa de Periplectómeno, le ordena que pase rápidamente a la del soldado (verso 182), así: "*I sis, iube huc transire quantum possit..*" y luego perfila el deíctico con: "...*se ut uideant domi*". Por lo tanto la fórmula aquí es: "*Huc transire... domi*"; solo de esta forma se puede traducir como "casa del miles", pero con el "*huc*", sólo, que conserva una cierta y consciente imprecisión escenográfica por parte de su autor hasta ser delimitado por "*domi*". En el caso del verso 333, "*huc*" es un simple anafórico que recoge la infor-

mación del v. 332, en donde Escéledro no está convencido del engaño y afirma haber visto con sus propios ojos a la hetera besándose en casa de Periplectómeno, y así lo expresa en el v. 332: "*Me homo nemo deterrebit quin ea sit in his aedibus*" (v. 333): "*Hic ob-sistam, ne imprudenti huc ea se subrepsit mihi*". Por lo tanto la verdadera formula de información sustitutivo-escenográfica es: "...*Qui ea sit in his aedibus*", luego recogida por "*hic*"..."*huc*".

1-1-5 "*Huic*"

En relación con "*huic*", L. Havet *ad uersum* 391 de Cap.: "*Me hic ualere et seruitutem seruire huic homini optumo*", dicen: "'*Huic*', se traduce: 'Casa de Hegión'". Aunque no hay nada que objetar, habría que dar esta traducción en relación con lo que está diciendo Tíndaro a Filócrates (384 ss.) que va a ver a sus padres adoptivos: "Tú le dirás que yo me encuentro bien, y que estoy al servicio aquí en la casa de hombre excelente": "*Me hic ualere et seruitutem seruire huic homini optumo*".

La información viene dada, pues, por el "...*huic homini optumo*", puesto que, evidentemente, "*homini optumo*" se refiere a Hegión, y no solo por el deíctico.

En Cist. 120 ss., la lena recita un monólogo que más bien parece un prólogo interpolado, pues en él narra todos los pormenores y antecedentes de la intriga, así como la ubicación de los personajes. Al llegar al v. 133, hace una clara referencia a

Selenio. (cf. capítulo II, página 25), y Ernout aclara el "huic" con esta acotación: "La lena señalando la casa de Melenis", (III, 21) y dicha acotación nos parece acertada en este caso.

En Menaech. 670, Menecmo I se dirige a casa de la meretriz Erotio, pues está seguro que no le rechazará de su casa como ha hecho su mujer (cf. lo dicho en página 145'), y Ernout interpreta el "huic": "Menecmo I, señalando la casa de Erotio" (IV, p. 54) = Garavani pág. 102, pero esta interpretación se precisa solo gracias a la aclaración del verso siguiente 671: "*Quae me non excludet ab se*", sobre todo para informar de los dueños de los edificios. Garavani relaciona, además, este verso con el 1139, en donde vuelve a aparecer: "*Eam dedi huic*", y traduce el "huic" como "a casa de Erotio" (p. 161). Pero este último verso hay que relacionarlo con los anteriores, pues Menecmo I vuelve a recapitular la intriga, y explica como "robó a su mujer el manto y se lo dió a esta": "*Clam meam uxorem quoi pallam surrupui dudum domo eam dedi huic*". Así este "huic" alude a la casa de la meretriz, "a la de aquí" (señalando la casa de Erotio), por contraposición a: "...*meam uxorem...domo*".

1-1-6 "Hinc"

En Anf. 501, Júpiter dice a Alcmena: "*Mihi necesse est ire hinc*"= "me es forzoso irme de aquí" (F. Marani, 90). En el v. 639 de "Anfitrión", encontramos: "...*hinc ante lucem*", Marani, p. 111 traduce: "De aquí", "de casa", y no tiene en cuenta el contexto y la fórmula "*ante lucem*" en que se inserta el deícti-

co. Alcmena, recita un monólogo filosófico sobre la brevedad de los placeres, y añade: "*Parumper datast, dum uiri mei mihi potestas uidendi fuit. Noctem unam modo; atque is repente abiit a me hinc ante lucem*": "He tenido un poco de felicidad durante el poco tiempo en el que se me ha permitido ver a mi marido solamente una noche, y de repente, me abandona bruscamente en el mismo momento de amanecer". Este "*hinc*", entra a formar parte de una de las innumerables fórmulas de "nocturnidad" en esta obra.

Creemos que la opinión de Marani se debe a la relación de esta expresión con la del verso 695: "*...modo qui hinc abieris?*", en donde Alcmena, indignada, reprocha al perplejo y asombrado Anfitrión, que se burla de ella, diciéndole que acaba de llegar: "cuando te has marchado 'de aquí' hace un momento". En este segundo texto, la fórmula deíctica señala únicamente un lugar genérico, "aquí", tal vez en relación con el escenario, aunque Marani (p. 118) vuelva a traducir como: "de nuestra casa", que es donde ha estado Júpiter con Alcmena.

Para el v. 758: "*Tun te abisse hodie hinc negas?*" , Marani, p. 128, sobreentiende "*domo*" , y traduce: "De la sala del banquete". Lo único que le pregunta Alcmena al perplejo Anfitrión es: "¿Acaso niegas que hoy mismo te has ido de aquí?", y Anfitrión contesta: "*Nego enim uero et me aduenire nunc primum aio ad te domum*": "No solo lo niego, sino que aseguro que yo vengo ahora por primera vez a tu casa", y es por esta expresión: "*Ad te domum*", por la que tal vez Marani haya relacionado "*hinc*" con "*domum*", y con "*ad*

te", es decir, interiores de la casa.

En el v. 953: "*Cum ego Amphitruonem collo hinc obstricto traham*", Marañi (pág. 135) vuelve a traducir: "De aquí", "de casa", y Ernout (I, pág. 62), con quien no estamos de acuerdo, pone en boca del airado Júpiter, la siguiente traducción: "Cuando yo vaya a arrastrar a Anfitrión del cuello, y ponerlo a la puerta", traduciendo "*hinc*", por "en la puerta". Pero el dios no dice más que: "Arrastrarlo del cuello hasta aquí", tal vez señalando con un gesto, algún lugar impreciso del escenario, con una buscada ambigüedad en Plauto.

En As. 469, Leónidas le dice al mercader: "*Aufer te domum, abscede hinc*", y este "*hinc*" significa: "Casa del mercader". En 596, Líbano dice a Leónidas refiriéndose a Argiripo: "*Homo hercle hinc exclusus foras*". En 618, Leónidas dice: "*Alter hunc, hinc alter*", y Ernout (I, pág. 120, traduce: "Tú de un lado, yo del otro". En 632, L. Havet y A. Frete, Le Prix de Ânes, París, 1925, en su comentario a este verso, traducen: "'*Hinc*' como 'casa de Filenio'". Pero si nos fijamos en el verso, la expresión suplencial es: "*Hinc... ex aedibus... deiecit*", un lamento en boca de Argiripo, puesto que la madre de su amada le ha puesto en la puerta de la calle. Tema folklórico en toda la Comedia Nueva, y especialmente en Plauto, que perdería todo su efectismo al aislar el "*hinc*", siguiendo la traducción de Havet.

En Bacch. 384: "*Ut eum ex lutulento caeno propere hinc eliciat foras*", estamos de acuerdo con Ernout (II, p. 34) al considerar el verso como una fórmula de salida de escena del esclavo Li-

do = Ep. 165 y 379.

Para Curc. 33: "*Nemo hinc prohibet nec uetat*", Mónaco, "Teatro...", pág. 131, dice: "El adverbio '*hinc*' indica la situación del actor en escena delante de la casa del leno". Nosotros no estamos de acuerdo con esta opinión. Si situamos el verso dentro del contexto, vemos que el esclavo Palinuro, y el joven Fédro dromo dialogan, y en un momento determinado, el joven (v. 33) suple lingüísticamente la casa del leno con la fórmula usual: "*Quis leno hic habitat*", con un cierto miedo a su cercanía, pero Palinuro lo tranquiliza diciéndole: "*Nemo hinc prohibet nec uetat.. Nemo ire quemquam publica prohibet uia*". Queda claro que el adverbio "*hinc*", primero indica un lugar impreciso que, más adelante, se precisa ya como la "calle" en donde transcurre la acción.

En Menaech. 790, G. La Magna incurre en error al traducir "*hinc*" como "casa de Erotio", cuando la expresión es: "*Hinc ...meretricem ex proxumo*", esto es, una expresión de vecindad.

Para el verso 416 de Mil., cf. lo dicho en la página 145. G. La Magna, "Miles...", pág. 27, traduce "*hinc*" : "De la casa de Periplectómeno", pero, evidentemente, el verso no es más que la fórmula de anuncio y presentación de un nuevo personaje en escena, Filocomasio, en boca del esclavo Escéledro. Pero el texto habría que verlo más ampliamente de esta manera: Una vez presentada a los espectadores la concubina (v. 416-17: "...estne erilis concubina Philocomasium an non est ea?"), el esclavo Escéledro (verso 417-18), contesta: "*Hercle opinor, ea uidetur . Sed facinus mirum est, quo modo haec hinc huc transire potuit*", y añade admi-

rado de ver como la mujer ha podido pasar "de aquí a allí", que vemos en la alternancia "*hinc...huc*" y, al decir esto, señala y hace imaginar lingüísticamente las dos casas (la de Periplectómeno y la de Pirgopolinices). Unicamente en este contexto se puede admitir ya que "*hinc*" del verso 416, se traduzca tal como hace G. La Magna y Ernout (IV, p. 200) que acota el deíctico con las palabras: "Escéledro señalando la casa de Periplectómeno".

Algo parecido ocurre en Mil. 607: "*Sed speculabor nequis aut hinc aut ab laeua aut dextera*", verso en el que G. La Magna, op. cit. pág. 35, traduce "*hinc*" así: "Señala la casa de Pirgopolinices". Nosotros preferimos la traducción de Ernout (IV, p 213). El esclavo Palestrión recita un monólogo en el que hace planes para resolver la intriga y no desea que sus enemigos lo descubran y dice así: "Pero yo voy a reconocer el terreno, y ver si puede venir por aquí, bien por la derecha o por la izquierda, algún cazador de sucesos presto a captar nuestro plan en el borde de sus orejas".

En este caso, el deíctico sigue siendo un simple genérico de lugar, sin ninguna referencia que delimite la información de edificio alguno y precisado por: "*Ab laeua aut dextera*" que son simples precisiones escénicas ambientales. Aparece de nuevo aquí una consciente ironía plautina pues el espectador ve lo que se dice y lo entiende, pero no así el lector.

En el v. 1167, G. La Magna vuelve a traducir "*hinc*"

por: "De la casa de Periplectómeno". Pero de nuevo no se puede aislar el verso, y mucho menos el deíctico, puesto que, un poco antes, en el verso 1166, Palestrión ordena a Acroteleutio que, para rematar el engaño al soldado fanfarrón, le haga creer que la casa de Periplectómeno le pertenece en dote: "*Hasce esse aedis dicas dotalis tuas*". Ernout, IV, pág. 253-54, añade la expresión suplencial: "*Hasce esse aedis*", y la acotación: "Palestrión señalando la casa de Periplectómeno", y a continuación, el verso 1167 dice: "*Hinc senem aps te abisse, postquam feceris diuortium*": "Que el viejo se ha marchado de aquí, después que tú te has divorciado". Queda por tanto claro, que el deíctico reemplaza la casa del senex.

En Ps. 1031: "*Prius quam hinc hic Harpax abierit cum muliere*", Ernout, vol. VI, pág. 84, añade la acotación: "Pséudolo mirando la puerta de la casa del leno". Pero no estamos de acuerdo con esta aclaración. Si insertamos el verso en su contexto, observamos que el esclavo Pséudolo expone su temor de esta forma (verso 1030): "*Quom haec metuo, metuo ne ille huc Harpax aduenat*" (verso 1031): "*Prius quam hinc hic Harpax abierit cum muliere*", esto es, la contraposición de que "aquel Hárpax", el verdadero, se presente antes que "*hinc hic Harpax*": "Este Hárpax nuestro" (el falso). Los mostrativos, en ambos casos, no tienen más finalidad que la de contraponer 'aquel' / 'este', con la consiguiente 'lejanía / cercanía' al lugar de la acción.

Con respecto a Rud. 134: "*Aquam hinc aut ignem, aut uas-*

cula, aut cultum aut rem", G. La Magna (pág. 41), traduce "*hinc*" "de aquí", "de mi casa" (de Démones), y lo mismo para el v. 412: "*Nunc, ne moras e> illi sim, petam hinc aquam unde mi imperavit*" y traduce "*hinc*" = "de la casa de Démones". En ambos casos se trata de reflejar la proximidad de la granja de Démones y el templo de Venus, aunque en el v. 412 la referencia es mucho más clara y viene precisada por la expresión "golpear puertas", que anuncia la entrada en escena del esclavo Esceparnión (Ernout, vol. VI, p. 139, añade la acotación: "Ampelisca golpea la casa de Démones").

Nosotros no relacionamos ambos versos, considerando al v. 134 como fórmula lingüístico-suplen- cial de la situación de edificios en escena (vecindad), y el v. 412, antecedente del anuncio de entrada en escena de un nuevo personaje, pero en los dos versos la traducción del deíctico "*hinc*" no es el ambiguo "aquí", sino que viene precisada por claras referencias escenográficas (agua, fuego) que posibilitan la traducción "*hinc*" como "granja de Démones".

Los mismos errores de interpretación se advierten en la traducción de otros deícticos por autores que los aíslan de su contexto o que mutilan la expresión lingüística completa de suplen- cia escenográfica, o simplemente no comprenden la ambigüedad o la ironía plautinas.

Así en relación al deíctico "*huc*", en Menaech. 692, Gara-

vani traduce "*huc*" como: "Señala la casa de Erotio" (pág. 138). En el v. 692, Erotio, en un violento agón con Menecmo I, le dice: (689-691): "Tú me habías hecho un regalo, y me lo arrebataste. Está bien. Llévatelo. Haz con él lo que quieras. Tú y tu mujer, guardadlo en un cofre si queréis", y a continuación (v. 692): "*Tu huc post hunc diem pedem intro non feres, ne frustra sis*". Pero tú, a partir de hoy, no pondrás más los pies en mi casa". Queda claro que la fórmula es: "...*huc... intro...*", e informa sobre interiores de edificios en escena (de la casa de Erotio). En el verso 964 hay una simple expresión de información de salida de escena: "*Huc... (nemo) intromittit*", luego recogida en el v. 965 con un: "*Intromittar domum*".

1-1-7 "*Haec*"

En relación con "*haec*", Garavani, en su comentario de "Menaechmi", p. 160, traduce el v. 1135 con la acotación: "Mesenión señalando la casa de Erotio", con lo que no estamos de acuerdo, y sí con la traducción de Ernout (IV, p. 84): "Por eso era por lo que la meretriz te llamaba con el nombre de tu hermano". ("*Hoc erat quod haec te meretrix huius uocabat nomine*"), sin dar al deíctico ningún valor de sustitución de edificios en escena.

(En otros casos, como con el demostrativo "*hac*" en Mil. 450, tanto G. La Magna (p. 104), como Ernout (IV, pág. 203), acotan el deíctico: "Señalando Filocomasio la casa de Periplectómeno", pero esto solo se puede entender en función de todo el verso: "*Hospitium hoc*

mihist" , pues el huésped de Filocomasio no es otro que Periplectómeno).

Sin embargo, en Rud. 282 tanto Ernout (VI, p. 131) como G. La Magna traducen el "*haec*" como: "Templo de Venus". Esta interpretación tan rigurosa se debe sobre todo a la aclaración contenida en los versos siguientes 283-4. Esto es, la sacerdotisa Ptolemocracia recibe a las dos naufragas, Palestra y Ampelisca, y les dice (280-283): "*Manus mihi date, exurgite a genibus ambae. Misericordior nulla me est feminarum. Sed haec pauperes res sunt inopesque puellae: Egomet uix uitam colo; Veneri cibo meo seruiuo*", y las dos mujeres preguntan (284): "*Veneris fanum, obsecro, hoc est?*" , terminando así de hacer imaginar el templo de Venus, edificio vital en la escenografía del "Rudens". Cf. cap. I, pág. 53.

Se ve así claramente cómo la evolución de las fórmulas lingüísticas de sustitución escenográfica suele ser: a) deíctico-anafórico-catafórica, b) recogida repetitivo-final en un verso, de toda la información anterior.

Terminaremos esta serie de deícticos con una referencia al pronombre "*hos*".

En Mil. 1110, en donde G. La Magna, p. 204, traduce: "*'Is ad hos nauclerus ...'*": '*ad hos*', significa: 'en la casa de Periplectómeno que Palestrión señala con la mano'. Nosotros preferimos la lección de los códigos BCD (Ernout IV, p. 250) que da "*ad uos*", y no "*ad hos*" de Pílates. En este caso, "*is*" forma-

ría parte de la fórmula usual "*ad uos... hospitio*" "casa de nuestro vecino": Ernout IV, pág. 250 = Periplectómeno".

1-1-8 "*Istic*"

Los errores en los que incurren los distintos editores al traducir los mostrativos solos, son los mismos que para otros pronombres .

Así para el uso de "*istic*", Scarano en su edición de "Aulularia", pág. 40, traduce el verso 348 como : "En casa de Euclión" Nosotros preferimos la versión de Ernout (I, pág. 168) que encuadra el "*istic*" en su contexto, reseñando la contraposición que hace Estróbilos entre la riqueza de la casa de Licónides, 342: "*Hic ... apud nos*", y la pobreza de la casa de Euclión 348: "*Horum tibi istic nihil eueniet ...* " .

En Menaech. 335, Garavani (p. 66), acota "*istic*" así: "Mesenión señala la casa de Erotio", pero en este caso, todo el verso es una expresión suplencial, no solo de la casa en escena, sino que también se informa de quien es la dueña (meretriz): "*Nam istic meretricem credo habitare mulierem*" (cf. Ernout IV, pág. 34).

En Mil. 337, Palestrión dice a Escéledro: "*Nempe tu istic ais esse erilem concubinam?*", y Ernout en vol. IV, pág. 194, ano-

ta el "*istic*" con un: "Señalando la casa de Periplectómeno". Pero solo se hace un gesto sustitutivo de este edificio. Mucho más curiosa resulta la interpretación del "*istinc*" de Poe. 796. Ernout (V. p. 216) comete aquí el mismo error que en otros casos en los que la "división escénica" le obliga a poner al comienzo de ella, la acotación: "Agorastocles saliendo de la casa del leno Licón con Colibisco", y a continuación el v. 796: "*Age tu, progredere, ut [testes] uideant te ire istinc foras*". Pero lo cierto es que estas acotaciones son convenciones de nuestro teatro moderno, que puede ser leído, y no había en el texto plautino ningún tipo de acotación semejante. Aún prescindiendo de la división escénica ¿cómo se entendería que este "*istinc*" se refiriera a "casa del leno?". A. Nuccioti, Poenulus, Signorelli, Milán 1935 en pág. 108, comenta así el verso: "Agorastocles se ha acercado a la casa del leno, e invita a Colibisco a salir fuera". Pero ¿cómo sabemos que Agorastocles se acerca a la casa del leno?. La explicación se encuentra unos versos más atrás.

En Cas. 785-6, Agorastocles, dirigiéndose a los testigos, les dice: "*Mihi, quaesio hercle, operam date*", y a continuación en 786: "*Dum me uideatis seruom ab hoc abducere*". Esto es, les pide ayuda "hasta que me veáis sacar afuera de la casa del leno a mi esclavo. Si a continuación leemos el verso 796, en donde Agorastocles anuncia la entrada en escena de Colibisco, no hay necesidad de la acotación de Ernout, y el "*istinc*" no es más que un anafórico del "*ab hoc*" anterior. Y esto es posible, puesto que los versos que hay en medio (787-795) no son más que el recurso escénico con

el que se da tiempo a que Licón se caracterice como Colibisco, posiblemente a la vista misma del público.

1-1-9 "*Is, ea id*"

Mucho más dudoso es todavía el caso del señalativo "*is, ea, id*" sólo, como suplencial de edificios en escena.

En el caso de Tru. 235, C. F. W. Müller, en Plautinische Prosodie, Berlín, 1869, pág. 49, traspone el orden de palabras "*is amatur hic*", que dan los códigos, en: "*Is hic amatur*" que aceptan casi todos los editores, entre ellos Ernout (VII, p. 13).. Müller basa su teoría en razones métricas y le sigue O. Skutsch en Prosodische und metrische Gesetze des JambenKürzung, Göttingen 1934, quien en pág. 42 asegura que la forma deíctica de los pronombres en su totalidad son adverbios del tipo "*hic*" (Bacch. 114, Ep. 117).

Pero Jakobson (Quest. Plautin. pág. 7), y P. J. Enk en "Truculentus..." en nota al v. 874, considera mejor aceptar: "*Is amatur hic apud nos*" e igualmente en Tru. 693: "*Is...hic apud nos est*" .

Por lo tanto, aceptamos la lección de los códigos para el v. 235: "*Is amatur hic apud nos*" para conservar la fórmula usual de sustitución escenográfica de edificios en escena. El "*is*" aquí

no es más que un catafórico que recoge dicha fórmula.

1-1-10 "Ille- a- ud"

En el análisis de otros pronombres solos ("Ille-a-ud") como sustitutivos de la escenografía de los edificios en escena, se advierten aún mayores errores, como en el caso de Anf. 97 del prólogo, que acepta Marani en su edición (pág. 38), de esta forma: "'Illic' significa 'en aquella casa'= 317'". Pero, siguiendo a Ernout, I, pág. 15, la expresión sustitutiva completa es: "*In illisce habitat aedibus Amphitruo*", y nada tiene que ver con el empleo meramente señalativo del v. 317: "*Illic homo*". En 478, "*illi*" = "Allí, en la casa de Anfitrión" = v. 46. "*illi*" es adverbio de lugar, de "*illoi*", antiguo dativo de "*ille*" = "en este", "en este", "en aquella". M. Moseley y H. Hadmmond en "*Menaechmi*...", comentan el v. 793 interpretando el "*illie*...", como: "En aquella casa", cuando lo que quiere expresar el autor con este adverbio es un ambiguo "allí" (cf. Ernout IV, pág. 61).

Más grave nos parece todavía el error de Nucciotti, p. 114, quien traduce el "*illic*" de Poe. 829, como: "En casa del leno", cuando en realidad el adverbio es un exclamativo continuador de la indignación de Sincerasto, esclavo del leno Licón, quien en su monólogo está maldiciendo precisamente esta suerte, y entre otras cosas dice (829): "*Quam apud lenonem hunc seruitutem colere. Quid illuc est genus!*" (830). "*Quae illic hominum corruptelas fiunt*".

Idénticos errores en la interpretación de los señalativos, observamos, por ejemplo, en Au. 329 en donde Scarano (pág. 59) traduce: "'*Illuc*': 'En casa de Euclión'", cuando la fórmula completa es: "...*atque abi intro illuc*", o en Cap. 342, donde Havet traduce "*illuc*" como: "Casa del padre de Tíndaro", pero la fórmula completa dice: *Illuc ... tuum ... patrem*", o en la misma obra verso 323, cuyo "*illi*" lo traduce Havet como: "Casa de Tíndaro". Para llegar a esta traducción hay que interpretar la contraposición que Tíndaro está haciendo entre vivir bien como servidor de la casa de Hegión (322): "*Me saturum seruire apud te sumptu et uestitu tuo*" o vivir mal en su propia casa (323): "*Potius quam illi ubi minime honestumst, mendicantem uiuere*".

En el caso de Mil. 1279, G. La Magna traduce: "*Illi*" = "*illic*", 'en casa de Acroteleutio'. Esta traducción solo es admisible si se entiende que para llegar a ella, es necesario analizar el espacio que hay entre Milfidipa y Pirgopolinices. El soldado se extraña de que una mujer casada le quiera ver en su casa sin temor al marido (1276): "*Egon ad illam eam quae nupta sit?, uir eius me utprehendat?*". Milfidipa le tranquiliza diciéndole que puede hacerlo, pues ha echado fuera de la casa a su marido, ya que dicha casa le pertenece en dote (1278): "*Quia aedes dotales huius sunt*". Es entonces cuando Pirgopolinices dice: "*Iam ego illi ero*" (1279).

1-1-11 Otras casas particulares con *ille-a-ud*

Todavía más grave nos parece el caso de Merc. 307

en donde Garavani (p. 64), comenta el "*illisce*" como: "Señala la casa de Menecmo I". Pero en este caso no se puede aislar el deíctico, pues la expresión completa es: "*In illisce aedibus*".

ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE FÓRMULAS DE SALIDA DE ESCENA CON DEÍCTICOS: "SEQUERE HAC"

Hemos observado que en este tipo de fórmulas, el deíctico solo cobra un especial valor como sustitutivo escenográfico.

En primer lugar, ya una serie de autores advierten particularidades en la utilización de "*sequere hac*" y variantes. Así G. Burkhardt en "Die Akteinteilung..." p. 12, hablando de las distintas fórmulas lingüísticas de salida de escena en "Aulularia". ("*Ibo domum*"[118]etc.) dice: "todas indican movimientos de personajes, pero para que estas salidas de escena sean reales, cuando son monologadas, deben ser señaladas por el personaje que entra a continuación en escena".

Pero es comentando el "*sequere hac*" del v. 628 de Anf. (p. 7), cuando esta autora dice cosas tan interesantes como que: "en el v. 628, Anfitrión sale del puerto para ir a ver a Alcmena, y da a Sosias la orden de seguirle" (v. 628: "*Sequere hac*"). Pero esta fórmula nada tiene que ver con las de salida de escena para entrar en casa. Sin embargo, previamente, Sosias debe haber sacado del barco el equipaje y los regalos para Alcmena según órdenes de Anfitrión. Toda una escena portuaria; pero después del v. 628, el lugar de la acción se traslada de nuevo delante de la casa de Anfitrión" (v. 633- ss.). Hemos de añadir que tras la fórmula "*sequere*

hac", "pasa un tiempo" durante el cual Alcmena recita un monólogo (v. 633- 653) (tiempo empleado para venir desde el puerto y llegar ante la casa), e inmediatamente Anfitrión y Sosias entran de nuevo en escena, pero "sin ver" a Alcmena. Además tras la fórmula "*sequere hac*" en esta obra, los v. 629-632 presentan dificultades, según Ernout (vol. I aparato crítico p. 44). Ussing los secluye. El mismo Ernout (p. 44 notas 1) dice: "Este final escénico se ha debido añadir para eliminar de la escena siguiente el papel de Sosias".

No sabemos qué quiere decir Ernout con estas palabras, pues el esclavo tiene una larga intervención en los casos siguientes .

Creemos que la solución viene dada en el v. 660, en donde de nuevo se repite la fórmula: "*Sequere hac tu me*", que viene a significar otra vez: "quitémonos de la vista de Alcmena" pues la mujer en el mismo v. 660 dice: "*Meus uir hicquidem est*": "viendo a su marido por vez primera". Desde el v. 633, y de nuevo Anfitrión y Sosias hablan "sin ser abordados por Alcmena".

Así pues, entre el primer "*Sequere hac*" (628) y el segundo (660) "*Sequere hac tu me*", ¿qué ha sucedido?, ¿qué valor tiene esta fórmula realmente? Nosotros creemos que:

- 1º) En ninguna de las dos ocasiones hay salida de escena de personajes.
- 2º) En el primer caso (v. 628), Anfitrión y Sosias "parecen" ir desde el puerto hasta la casa de Alcmena, y esta, al entrar en escena, "no los ve" (cambio escenográfico y actores que no se ven).
- 3º) En el caso del v. 660, amo y criado prolongan la "sensación" de estar viendo a Alcmena sin ser vistos, a pesar de que la mujer ya ha advertido la presencia de su marido (v. 660: "*Meus uir hicquidem est*").
- 4º) El deíctico reemplaza escenográficamente un lugar ficticio en el escenario (660, que sirve para que Alcmena no vea a los personajes, pero que sean vistos por el público).

Analicemos algunos casos más:

El "*sequere hac ergo*" de As. 490 no indica salida de escena, pero hay un cambio de lugar de la acción de la casa de Demeneto (el esclavo del senex así lo indica en el v. 426: "*Bullas has foribus nostris*" y v. 469; cf. lo dicho en la página 165),

"a la casa de Filenio" en el v. 504 ss. En As. 648, Leónidas

dice a Libanio: "*Sequere hac*" y Ernout (vol. I, pág. 122), acota el verso: "Llegan cerca de Argiripo".

Es decir, que ambos personajes no salen de escena, sino que se colocan en un lugar especial de la misma.

En el verso 810, el "*sequere hac*", no indica salida de escena, sino entrada en la misma (cf. el verso 809).

La fórmula informa que Diábolo y el parásito se sitúan en un lugar especial de la escena, que Ernout (vol. I, pág. 122) acota: "volviéndose ambos hacia la casa de Cleereta, donde el senex Demeneto se dispone a cenar".

En el verso 876 de esta misma obra, el parásito dice a Artémona: "*Sequere hac me modo*".

Naudet en su edición, pág. 251, hace un comentario muy extenso del verso diciendo: "Los críticos han pensado usualmente que aquí había una laguna. En efecto, al menos que expliquemos un entreacto, la escena 'parece quedar vacía'. Plauto no tenía tal escrúpulo y sus espectadores no sabían que esto era un entreacto, puesto que la división de las obras en actos era desconocida.

¿Cómo se podía ocupar el intervalo entre la salida de un

actor y la entrada de otro? .

En Ps. 573^a- 573^b, el esclavo dice a los espectadores: 'Me voy, pero no por largo tiempo. Mientras tanto el flautista os divertirá', t lo cierto es que no hay salida de escena, pues aparece a continuación otra vez (v. 547)".

Sin embargo, no creemos que ambos pasajes se puedan comparar . Mientras que en el de "Pséudolo" hay una suplencia lingüístico- escenográfica de un interludio musical con alusión a la fórmula griega: XOPOY (en Menandro; en Plauto "TIBICEN") unido a la información "temporal" de salida y entrada de escena de un personaje, lo que ocurre en "Asinaria", no es más que lo usual cuando se utiliza la fórmula sustitutiva "*sequere hac*:" Esto es: el parásito ordena a Artémona que le siga (v. 876), y ninguno de los dos salen de escena, pero "se sitúan" en un lugar especial que le permite atisbar y suplir en escena la escenografía de interiores de la casa de Filenio, en donde padre e hijo pugnan por abrazar y besar a la hetera. Ambas escenografía: exterior de la casa con sus personajes, e interior de la misma con los suyos, se substituyen lingüísticamente en escena, pero los personajes "no se comunican entre sí", y solo desde el lugar suplido y gracias a la fórmula "*Sequere hac*", unos pueden ver a otros "sin ser vistos ni oídos". Así la expresión suple un lugar escenográfico especial como aquel mismo desde donde podrá ver la mujer lo que su marido hace dentro de

la casa de la hetera junto con su hijo (v. 877-79).

En Au. 349, el "*sequere hac me*" de Estróbilo a Congrio, no indica salida de escena, pues ambos personajes continúan en ella hablando con otro nuevo personaje, la anciana esclava Estáfila. La fórmula, de nuevo, suple un cambio escenográfico: Estróbilo y Congrio se encontraban en el mercado donde se alquilan cocineros (hasta el v. 349), y pasan a golpear la puerta de la casa de Euclión de la que sale la anciana esclava (350).

En Bacch. 38, Baquis I dice: "*Sequere haa*", simplemente para que ambas hermanas se trasladen a "otro lugar" escenográfico (Ernout II, pág. 15 acota la fórmula con un: "Baquis I se traslada delante de Pistoclero").

En 109, el "*sequere hac igitur*" sí informa de salida de escena (puesto que las dos hermanas Baquis salen de la misma dando paso a otros personajes), pero, además, hay un cambio de lugar escenográfico desde el interior de la casa de las dos meretrices hasta la puerta de la misma casa, además de cambio de personajes, y un cortejo de esclavos que llevan provisiones (cf. Ernout II, p. 20).

En 169, Pistoclero dice: "*Sequere hac me tace*", e inmediatamente, un nuevo personaje aparece en en escena colocado en un lugar especial del escenario (Ernout II, p. 23 acota el verso con un: "Llega Crísalo, solo, del lado del puerto").

En 498, Filoxeno dice a Lido: *"Lyde, sequere hac me"*, y ambos permanecen en escena y a continuación tiene lugar un brillante cambio escenográfico. El joven Mnesíloco aparece con un cortejo de esclavos que llevan su equipaje con música y gran colorido (500-525). Esta aparición, que ha detenido "morosamente" la intriga, es de gran efectismo para el público, que la esperaba ansiosamente, puesto que a partir del v. 515 ss., el joven va a informarles de todo el núcleo de la intriga (*"Nam mihi / Decretumst: renumerare iam omne aurum patri. Igitur mihi inani atque inopi subblandibitur / Tum quom mihi nihilo pluris referet/Quam..."*). En 831, Crísalo dice a Nicóbulo: *"Sequere hac me"* y ambos no salen a escena, sino que se sitúan en un lugar especial junto a la casa de las dos hermanas Baquis (832-33) y "abriendo sigilosamente la puerta para que no chirríe" (833: *"Placide, ne crepet"*), atisban el interior de la casa en donde se está celebrando un banquete (834: *"Sat est. Accede huc tu: uiden convivium?"*). Así la escenografía convival de interiores, se reemplaza por la conversación de los dos fisgones (835-41), cuyo "lugar privilegiado" les permite ver y oír al miles Cleómaco que entra en escena (841), y que no les ve ni les oye. Así hasta el v. 877, en donde Crísalo pronuncia la fórmula lingüística de información para que todos los personajes "se vean", no sin antes formular otro *"sequere"* que informa de la salida de ese lugar escenográfico anteriormente substituido (v. 877: *"Pater hic Mnesílochi est; sequere..."*), y empieza el diálogo entre todos los personajes que realmente se encuentran en escena. Resulta interesante observar que la suplencia lingüística de la escenografía del banquete en casa de las dos Baquis, se hace defectivamente: verso

832, "Agedum tu..." 833: "Forem hanc... aperi", "...ne crepet" 834: "...accede huc tu..." 836: "...in lecto illo?".

En Bacch. 1166, Baquis le dice a su hermana: "*Sequere hac*" y, en ese momento "se ven" con Nicóbulo y Filóxeno que desde el v. (1121) están viendo y oyendo a las dos hermanas sin ser vistos.

En "Cistelaria" 631, la lena Melenis emplea el "*sequere [hac] me Selenium*" al entrar en escena. El texto es lacunario y el verso corrupto. Lo cierto es que Selenio y Melenis están en un lugar escenográfico desde donde pueden ver a Alcesimarco (v. 640), quien no las ve a ellas.

En el comentario de G. Mónaco a "Curculio" 215: "*Sequere me*" pág. 150 dice: "En este verso no se quiere decir que la escena quede totalmente vacía".

En Mil. 1009, el esclavo Palestrión dice a Pirgopolinices: "*Sequere hac me ergo*" y ambos no salen de escena, pero siguen "sin ser vistos" por Milfidipa. Sobre ésto cf. Langen, Beitr. 66 y Kellerhoff, Studem. Stud. II 83 ss.

Si nos fijamos en el v. 857 de "Mostelaria", Teoprópides dice a Tranión: "*Sequere hac me igitur*," e inmediatamente Fanisco aparece en escena recitando un monólogo, al parecer, en una situación o lugar escénico especial (Pinació,

cuando aparece en escena en el v. 885^a le dice: "*Mane tu atque adsiste Phanisce; etiam rescipis?*"). La fórmula también informa y sustituye a un cambio de escenografía desde la casa de Simón (a la que visitan Tranión y Teoprópides), a un lugar especial desde el que Fanisco recita un monólogo "sin ver" a Pinacio (v. 858-884).

Aunque el v. 990 "*sequere hac me*" solo lo da Ernout (op. cit. p. 78) y además la laguna que hay después de "*puere...*", enlaza con el v. 991: "*Puere iamne abis?*" tras él, la escenografía "cambia" pues se pasa de estar ante la casa de Teoprópides (v. 935: "*...quid illisce homines quaerunt apud aedis meas*"), a la calle que desde el foro va hasta la casa de Simón (v. 998: "*A foro incedo domum*").

La fórmula se utiliza con mucha frecuencia en "Persa" una de las obras más lúdicas de Plauto.

En Per. 321, Sagaristión dice a Tóxilo: "*Sequere hac sis*", y ambos no salen de escena, sino que parecen irse a un lugar especial de la misma: Ernout vol. V en pág. 125 acota así el verso: "Sagaristón conduce a Tóxilo a un lugar apartado".

De otro lado, hay un cambio de lugar, y por tanto de escenografía y de personajes a partir del v. 328 en el que Tóxilo vuelve a repetir: "*Sed sequere me*" y entra en su casa

(Ernout V p. 125), con Sagaristi6n.

A continuaci6n, aparecen el par6sito Saturi6n y la "virgo" con la f6rmula "*Sequere hac*" (332) utilizada de nuevo como de informaci6n de entrada en escena. Entre padre e hija hay un "ag6n" altamente tr6gico, en el que la muchacha intenta rebelarse a las intenciones del padre de venderla como esclava, pero, dadas las amenazas f6sicas y otras "razones", obedece al par6sito.

La discusi6n termina de nuevo con un "*sequere hac*" del v. 399, que s6 parece estar utilizada como forma de salir de escena. Este "*sequere hac*", seg6n Ussing, equivale a: "*In aedis Toxilli*", puesto que la muchacha no vuelve a entrar en escena hasta su anuncio por T6xilo en el v. 459.

Pero una vez en escena, observamos que hasta el v. 544, ambos personajes no son presentados ("*hospes ille qui tabellas atulit*". "*Hic inest?*". "*Hic est*" 545: "*Haecine illast furtiva uirgo?*"), y que no intervienen hasta el v. 549, Ernout (p. 138) acota el v. 548 con un: "T6xilo y D6rdalo se hacen a un lado de la escena". ¿C6mo es posible que entre el anuncio de entrada en escena de la muchacha y el esclavo, y su entrada real, medien casi seis versos?. Siempre se puede hablar de versos interpolados, o de marcar un "tiempo" para unas accio-

nes y otras, pero son demasiados versos para ambas cosas.

Si seguimos leyendo, ya desde las primeras palabras, la joven (v. 550) utiliza un elevado estilo poético que imita a Homero (Od. I, 3; cf. Ernout p. 139 nota 1) y "está" en un lugar del escenario desde donde puede dirigirse a Dórdalo, y hablar en privado con Tóxilo (605, 606) hasta el 611, verso en el que el esclavo dice a la muchacha: "*Sequere me*", fórmula que tampoco aquí es de salida de escena, pero que parece "trasladar" a la virgo desde su lugar especial más cerca de Dórdalo (v. 605: "*Iubedum ea hoc accedet ad me*") .

De nuevo en el v. 659, Tóxilo dirigiéndose a la joven le dice: "*Sequere*", e inmediatamente a Sagaristión: "*Redduco hanc tibi*", demostrando así que la expresión no es de salida de escena, sino que indica un movimiento de actores especial a un lugar escenográfico especial.

Que con esta fórmula se informa lingüísticamente, y se reconstruye un lugar escenográfico especial, se ve de nuevo, puesto que tras el v. 659 y, a pesar de que el joven está en escena, no interviene en la discusión siguiente sobre el precio de la mujer entre Dórdalo y Sagaristión (600-672). Cuando el leno entra en su casa para traer el dinero necesario (Ernout p. 167 acotación al v. 672), Tóxilo da las últimas instrucciones a la muchacha sobre por donde debe irse (v. 678) y los accesos son: "*per angiportum...*", "*illac per hortum*", es

decir que, al parecer, el lugar más cercano a donde está la mujer, suple una escenografía "*post-scaenam*". Cuando Dórdalo vuelve con el dinero (v. 683), se inicia una divertida escena entre los dos esclavos y el leno, para ver quién se queda con dicho dinero (verso 683-710), en donde la muchacha en un lugar determinado de la escena no interviene. Cuando Sagaristión sale de escena (v. 710: "*Vale!*"), el leno y Tóxilo quedan en la misma con la "*uirgo*".

En el v. 723, el leno sale de escena (cf. Ernout V, pág. 150) y de nuevo la muchacha y Tóxilo dialogan y llaman al padre de ella, al que le ordenan que se oculte en un lugar determinado (727: "*Age, illuc abscede procul e conspectu, tace*"). Entra de nuevo el leno en escena, Tóxilo sale (v. 736), y quedan en escena Saturión, la "*uirgo*" y el leno (v. 738 ss.). El parásito y el leno se encuentran y Saturión lleva ante el pretor a Dórdalo acompañado de su hija, a la que al término de la escena dice (v. 751): "*Sequere hac...*" y de nuevo 752: "*Sequere hac, mea gnata...*" e inmediatamente después (v. 753 ss.) hay un cambio de escenografía y de personajes (aparecen los esclavos Tóxilo y Sagaristión junto con la meretriz Lemniselene, con los preparativos de un festín ante la casa de Tóxilo [v. 758^a] : "*Ite foras: hic uolo ante ostium et ianuam meos participes bene accipere*" hasta el v. 777). Pero en el v. 778 Dórdalo "vuelve a escena" hasta tal punto inesperadamente que Ernout, vol. V, acota el verso con la siguiente explicación (que, por otro lado, nos parece bastante apropiada): "Dórdalo aparece en escena del lado opuesto a la casa

de Tóxilo, y sin ver a los convidados". Está claro que el leno se ha colocado en ese lugar especial en el escenario del cual se ha informado a los espectadores, y se ha suplido escenográficamente con las fórmulas: "*Sequere hac...*" de los versos 751 y 752. Ha servido además dicha fórmula para comunicar el cambio de escenografía (banquete) y la intervención de nuevos personajes en una larga escena convival de simple divertimento (juegos, pugilato, etc.), hasta el final de la obra.

En Poe. 502, junto a la fórmula de salida de escena: "*Nunc hinc eamus intro*" (v. 502), aparece: "*Sequere hac me*". ¿A qué se debe tanta insistencia?

Claramente a informar y sustituir de un cambio de escenografía, pues el diálogo entre el leno Licón y el "miles" Antaménides se desarrolla a la puerta de la casa de aquel (v. 491; Ernout p. 198 acota el v. 503: "Licón y Antaménides entran en casa del leno") y a partir de v. 502 (504 ss.), aparecen en escena distintos personajes junto a la casa de Agorastocles (v. 576-7 Ernout p. 202 los acota: "Agorastocles mirando del lado de su casa").

En 1210, Adelfasio dice a su hermana Anterástile: "*Soror, sequere hac...*", pero Hanón se acerca a ellas y los tres dialogan hasta el v. 1279. Que la fórmula no es de salida de escena, lo demuestran las palabras de Hanón al acercarse a sus hijas: "*Prius quam abitis...*" (v. 1211). Se pro-

duce una tópica anagnórisis (1212-1279), y aparece en escena el miles Antaménides (1280), que, dado el "lugar especial" donde se encuentran los otros personajes, "no los ve", pero es visto por ellos (Ernout añade continuas acotaciones explicativas a los versos 1280: "Antaménides saliendo de casa del leno Licónsin ver a los personajes" y 1292: "Adelfasio refugiándose en Agorastocles al ver al militar"). Sin embargo aunque Anterástile continúe en escena tras el "*sequor*" del 1210, apenas interviene en la anagnórisis y versos siguientes, salvo en el v. 1261 cuando se abrazan padre e hija tras el reconocimiento dado en el v. 1294 y en los versos 1322-1324, lo que la convierte en un personaje semi-mudo, o tal vez en simple "voz en off" fuera del lugar de la acción escénica.

En Rud. 184, Démones dice a Esceparnión "*Sequere me hac ergo*" y ambos salen de escena, pero inmediatamente hay un cambio de escenografía que pasa de delante de la casa de Démones (v. 110..Cf. cap. I, página 51), a las rocas de la orilla de mar adonde se han aferrado las dos naufragas Ampelisca y Palestra (205: "*Ita hic sola solis locis compotita sum*"; 206a: "*Hic saxa sunt, hic mare sonat*").

En 658, Démones dice a Tracalión: "*Sequimini hac*", sin embargo solo sale de escena Démones. Tracalión queda en ella, pero en un lugar especial, pues, al entrar seguidamente Palestra y Ampelisca (v. 664), Ernout acota el verso: "sin ver a Tracalión" (p. 152), y cuando habla Tracalión v. 676-677,

aparece el consabido "aparte"(p. 153).

Como final al estudio de esta fórmula y de este apartado sobre sustitución escenográfica de deícticos solos, traeremos aquí el famoso monólogo de Halisca en "Cistelaria" (v. 698 ss.) buscando apuradísima el cofrecito que es la única prueba de reconocimiento de Selenio. El lugar escenográfico que se va a suplir lingüísticamente es especial, puesto que no ve ni oye a Lampadión y Fanóstrata que están en escena, pero ellos sí la ven y la oyen (cf. Ernout vol. III, pág. 49 que acota el monólogo: "Halisca buscando por el suelo y sin ver a nadie"). La esclava dice:

V. 698: "*Sed is hac iit; hac socci ui-
deo... persequar hac".*

V. 699: "*In hoc... Hic meis turba".*

V. 700: "*Neque prorsum iit hac; hic ste-
tit, hinc illuc..." "Hic conci-
lium fuit".*

V. 702: "*Sed is hac abiit... Hinc huc...;
hinc .*

Ningún otro texto con mayor profusión de deícticos solos. Cada uno de ellos, remite al lugar fijo del escenario y suple una escenografía particular. Así el "*hac*" del v. 698

marca la trayectoria de Lampadión abandonado a la puerta de la casa de Selenio; el "*hac*" del mismo verso, el lugar de la huella de su pie; la fórmula: "*persequar hac*" que sustituye a un lugar intrincado de la calle, o una callejuela en donde (v. 699): "*In hoc... loco*", se ha detenido un momento con otra persona. Más adelante, todo se borra. No se ha metido en otra callejuela (700: "*Neque prorsum iit hac*").

Se para en un lugar determinado de la calle (700: "*hic stetit*"). Tal vez para cruzar al otro lado de la calzada (700: "*hinc illuc exiit*"). De nuevo se detiene (700: "*hic*") 702; al parecer son dos personas (701), (702). Uno se ha ido por un lado 702: "*Sed is hac...*", ella se ha ido por otro (702: "*Hinc huc iit*") . (Con estos dos últimos versos se suple escenográficamente una encrucijada). Ya no hay huellas aquí (puerta de la casa de Selenio 702: "*hinc*").

1-1-12 Otras expresiones lingüísticas señalativas que suplen casas en escena

Las fórmulas se diversifican de la siguiente forma:

Con referencia al dueño de dichos edificios:

- a) Fórmulas sustitutivas con "*hic habet*" "*hic habitat*" y variantes.
- b) Fórmulas sustitutivo-lingüísticas con distintas preposiciones más pronombres personales y preposiciones más deícticos ("*Apud me*" "*Apud nos*").

Todas ellas, las veremos a continuación en las distintas obras de Plauto, aclarando que en muchas, algunas de estas expresiones no aparecen, o si están, no utilizan deícticos.

a) ESTUDIO DE LA FÓRMULA "HIC HABET"/"HIC HABITAT" Y VARIANTES
COMO SUSTITUTIVA DE EDIFICIOS EN ESCENA

La mayoría de los autores, entre ellos Enk en su edición de "Truculentus" p. 26 y A. Nucciotti en "Poenulus" p. 23, dicen: "'Habet' en estas fórmulas, equivale a 'habitat', siendo mucho más frecuente que ésta por prestarse mejor al metro".

Aparece con frecuencia en los prólogos de las distintas obras.

En Anf. 356, Sosias, señalando la casa de Anfitrión, dice a Mercurio: "*Hic inquam, habito ego atque horunc seruus sum*".

En Anf. 700, Alcmena dice a su marido: "*Hic in aedibus ubi habitas*".

En Au. 5 (prol.), el lar dice: "*Qui nunc hic habet*", y Scarano en p. 10, comenta: "'Habet', = 'habitat', se refiere a la casa de Euclión".

En el v. 21 (prol.): "*Qui hic nunc habitat*", comenta: "El lar, mientras habla así, señala la casa de Euclión".

Para Bacch. 114, cf. lo dicho en el capítulo

I, pág. 21, y cap. II, págs. 159 y 174. Cf. la acotación de Ernout II, pág. 20.

Para Cas. 36 (prol.), cf. cap. I, pág. 24, en donde se sugiere la casa de Lisídamo.

En la misma obra, 749, Lisídamo dice: "*Ego hic habeo*", y al poner el verbo de la fórmula en primera persona, el dueño de la casa se autopresenta a los espectadores.

En Cist. 599, aparece la misma pregunta en boca de Melenis: "*Quis istic habitat?*" y Lampadión contesta: "*Demipho dominus meus*", con lo que queda claro hacia donde señala la mujer y qué edificio se hace imaginar con la fórmula.

En 746, el verbo aparece en segunda persona cuando Halisca pregunta a Fanóstrata si ella vive en la casa de su marido Demifón de esta forma: "*Hicine tu ergo habitas?*".

En Curc. 39, Fédromo señala la casa del leno.
(Cf. cap. I, pág. 26).

En Ep. 534-535, Filipa asegura: "*In his dictust locis habitare mihi Periphanes*", informando a los espectadores y sustituyendo la casa del senex.

En el v. 542, el mismo Perífanos suple escenográficamente la casa con esta fórmula: "...*quam domi nunc habeo*".

En Menaech. 68 (prol.), Garavani, op. cit. p. 36, explica así el verso que ya hemos comentado en cap. I, p.32: "'*Is*' es Menecmo I; con '*illic*' el actor señala sobre el palcoscenio la casa de Menecmo I. En el v. 69 en '*ille habet*' '*ille*' es Menecmo II: '*habet*' = '*vive*'".

Cf. lo dicho sobre los versos 307-8, en el capítulo I, pág. 33.

Más adelante, en el v. 816, Menecmo II niega haber visitado la casa de Menecmo I con estas palabras: "*Si ego intra aedis huius umquam ubi habitat penetrauit pedem*". En 819, el senex pregunta asombrado a Menecmo II: "*Is eas aedis intulisse ubi habitas...?*".

En 820, Menecmo II vuelve a preguntar al senex: "*Tun, senex, ais habitare me in illis aedibus?*" sustituyéndose con un gesto la casa de Menecmo I.

En Merc. 636, Carino indaga sobre su posible rival amoroso y dice a Eutico: "*Vbi habitaret inuenires saltem...*" refiriéndose a la casa de Demifón.

En Mil. 181, el verbo "*sum*" sustituye a "*habet*" y "*habitat*". Cf. lo dicho sobre este verso en la página 145, y, sobre todo, en la página 146 de este mismo capítulo.

En el v. 1089, Palestrión "señalando de nuevo la casa de Periplectómeno" (Ernout IV, p. 248) dice: "*Hunc hic esse*" y Milfidipa asegura (1090): "*Hic cum era est*".

En Most. 402, Tranión dice a Filolaques: "*Tamquam si intus natus nemo in aedibus habitet*", y desde el principio de la escena, Ernout (vol. V, p. 40), aclara con una acotación general: "La casa está abierta de tal manera que se ve a los convidados en el vestíbulo, y estos se ven desde la plaza". La fórmula substituye a la casa del joven.

En 498, el "*hic habito*" y todas las formas paralelas que siguen (hasta el v. 505), informan por boca de Tranión del posible fantasma que vive en la casa de Filolaques.

Más adelante, en el v. 949, Teoprópides dice a Fanisco: "*Puere, nemo hic habitat*", y se refiere a la casa de Filolaques tal como demuestra la pregunta de Fanisco a continuación: "*Non hic Philolaches adulescens habitat hisce in aedibus?*" (950).

En 953, Fanisco dice a Teoprópides: "...*certo scio hic habitare*", y el senex contesta (954): "*Quin sex mensis iam*

hic nemo habitat" y de nuevo, sigue la discusión en 956, en donde el senex asegura: "*Nemo habitat*", y el esclavo: "*Habitat profecto*".

En Per. 819, Pegnión hace una metáfora de los dioses con la misma fórmula que sirve para la sustitución escenográfica de edificios (819): "*At te ille, qui supra nos habitat*". Por lo demás, no se encuentra otra indicación de edificios en escena.

En Poe. 95 (prol.), el actor que recita el prólogo señala la casa de Licón (v. 92) . Cf. cap. I, págs. 43, 44.

Ernout, V p. 175, acota el verso así: "señala la casa de enfrente de la de Agorastocles".

En 959, Hanón dice refiriéndose a Antídamas: "*Is in hisce habitare monstratust regionibus*", aunque aquí la fórmula no substituye ya a ningún edificio sobre la escena.

Para "Pseudolo" v. 890, cf. cap. I, página 47. Mas adelante, en v. 1136, Balión dice a Simón: "*Hicquidem ad me recta habet rectam uiam*", refiriéndose a que Hârpax "se acerca a mi casa (de Balión) sin titubear", "en línea recta".

En Rud. 110, Pleusidipo se dirige a Démones y le pregunta mientras señala la casa del senex: "*Isticine uos habitatis?*". Esceparnión le contesta con otra pregunta y nunca en tono afirmativo, lo que deja en la incógnita de la suplen-
cia de la casa.

En 1034, Tracalión señalando la granja de Démones pregunta a Gripo: "*Vbi tu hic habitas?*", y el pescador le contesta vagamente: "*Porro illic, longe, usque in campis ultimis*". Pero Tracalión insiste (1035), y pregunta a Gripo: "*Vin qui in hac uilla habitat eius arbitrato fieri?*"; Ernout VI p. 176, acota el verso con un "Tracalión señalando la casa de Démones".

En Stich. 64, Antifón habla a sus esclavos que están en el interior de la casa (cf. Ernout VI p. 216) y les dice: "*Non homines habitare mecum mihi hic uidentur...*".

En 675, la criada Estefanía dice: "*Quid ego hinc quae illic habito exeam*", señalado con "*hinc*" la casa de Epígnomo y con "*illic*" la casa de Panfilipo.

En Tri., ya desde el v. 3 (prol.), Luxuria dice a Inopia señalando la casa Lesbónico: "*...em illae sunt aedes*"; en el v. 40 Calicles dice: "*Uxor, uenerare ut nobis haec habitatio*" y, según la acotación de Ernout VII p. 20, "sale de la casa de Lesbónico, hablando a su mujer que está en la casa".

En 326, Lisíteles dice: "*Adulescenti, huic genere summo amico atque aequali meo*"; L. Cammelli, Trinummus, Signorelli, Milán, 1969, p. 30 traduce: "'Huic'='que vive aquí'", refiriéndose a la casa del joven Lesbónico.

Más adelante en v. 390, el mismo Lisíteles vuelve a decir: "*Haec sunt aedes; hic habet*" y Cammelli op. cit. p. 35 traduce: "*Habet*" por "*habitat*" y en el v. 391 el "*Lesbonicost nomen*", nos aclara a quién pertenece la casa reconstruida lingüísticamente.

En 1079, Estásimo pregunta: "*Hicine nos habitare censes?*" al sorprendido Cármides, padre de Lesbónico, cuando este se dirige a su casa. En 1080, Estásimo comunica a Cármides la siguiente noticia: "*Non sunt nostra aedes istae*".

En Tru. 246, la expresión "*qui hic habet*", se refiere al "*hic agrestis est adulescens*" anterior, y tal como acota Ernout VII p. 114: "Astafio señala la casa de Estrabax". Más adelante en el v. 285, Astafio pregunta a Truculento, el esclavo de Estrabax, "*Nullam istic mulier habitat?*" a la vez que señala la casa de ambos.

En el v. 955, Estrabax dice a Estratófanos (señalando su propia casa): "*Tu peregrinus hic ego habito*".

En Vid. 58, Cacisto pregunta a Gorgines: "*Hicine*

uos habitatis?" y el posible senex contesta: "*Hisce in aedibus*".

Con esto, hemos analizado la escenografía que sustituye la fórmula, "*hic habet*", "*hic habitat*"; pasemos ahora a ver las variantes de esta fórmula.

- a-1 Posibles substituciones de edificios en escena mediante la fórmula: deíctico(s) más nombre del dueño del edificio

En Anf. 97-8, el lar señalando la casa de Anfitrión dice: "*In illisce habitat aedibus/Amphitruo*".

Es el tipo de expresiones contenidas por ejemplo en As. 381-2, en donde el mercader hace imaginar la casa del senex (cf. cap. I, pág. 15).

Otras veces, el nombre propio vendría reemplazado por el "tipo" a quien pertenece el edificio hecho imaginar por la fórmula, como en Tri. 12 (prol.) cuando Luxuria dice: "*Adulescens quidemst qui in hisce habitat aedibus*".

Cabe destacar como la mayoría de estas fórmulas, se encuentran en los prólogos.

Las vamos a analizar a continuación:

En As. 430, Leónidas dice refiriéndose a su amo Demeneto: "...domi atque erus in hara haud aedibus habitat". En 458, Libano argumenta: "...sciat noster senex fidem non esse huic habitam", refiriéndose igualmente a Demeneto.

En Au. 26, el lar familiaris dice: "*Feci thesaurum ut hic reperiret Euclio*". Scarano, en el comentario de la obra, pág. 29, dice: "Mientras habla así, el lar señala la casa del avaro".

En Cap. 4 (prol.), el director de la compañía dice: "*Senex qui hic habitat Hegio est huius pater*". Para los versos 96-7, cf. cap. I, pág. 23, en donde Ergásilo se refiere a la casa de Hegión, tal como aclara el verso anterior (95): "*Philopolemus huius Hegionis filius*".

En Cas. 35 (prol.), el actor que pronuncia el prólogo dice: "*Senex qui hic maritus habitat*" haciendo imaginar la casa de Lisídamo (cf. Ernout II, pág. 162).

En relación al v. 33 de Curc., en el que Fédromo dice: "*Quin leno hic habitat*", G. Mónaco en Curculio, Palermo 1969, pág. 128-9, dice: "El adverbio de lugar demuestra que Fédromo y Palinuro han llegado cerca de la casa de Capadox. Además de ser una información escenográfica, es también un método por el cual Fédromo intenta apaciguar la preocupación de Palinuro". En el verso 39, Fédromo dice: "*Lenonis hae sunt aedes*", señalando la casa de Capadox. En el v. 44, Palinuro dice: "*Nempe huic lenoni qui hic habitat?*".

Mónaco en la edición de la obra, pág. 132, nota 11, continúa diciendo: "La indicación implícita del leno es superflua para el lector, pero los dos términos sirven para acentuar la obviedad de la pregunta que H. Bosscher en De Plauti 'Curculione' disputatio

Lugduni Batav, 1930 p. 8, con razón la considera irónica, como si dijera: *'Satis nunc intellego, quem tu dicas, iam bis dixisti'*".

Pero, al leer el texto, no es ironía lo que se desprende, sino informaciones lingüísticas que sustituyen toda la ambientación escenográfica de determinados lugares. Su repetición ayuda al espectador a no perder la noción de los distintos sitios.

En Ep. 438, el militar va de puerta en puerta preguntando: *"Senex hic ubi habitat Periphanes Platanus"*, pero la fórmula no sustituye a ningún edificio = 448. Cf. Curc. 636: *"Pater meus habuit Periphanes Planesium"*, y aparatos críticos.

En Menaech. 299-300, Cilindro pregunta estupefacto a Menecmo II (a quien confunde con Menecmo I), señalando la casa de la meretriz: *"Ubi ego te nouerim qui amicam habes eram meam hanc Erotium?"*.

En Merc. 559-61, el senex Demifón va a pedir ayuda a su vecino Lisímaco para que le preste su casa en la que ocultar a su amante y dice así: *"Ut mihi aedis aliquas conducatur uolo, ubi habitet istaec mulier"*.

Para Mil. 131, cf. lo dicho en

págs. 145, 146, y 198.

En Most. 402, Tranión alecciona a Filolaques sobre la casa de su padre Teoprópides . Cf. lo dicho sobre el verso en pág. 198.

En el v. 949, Teoprópides asegura a su esclavo, respecto de su propia casa, que en ella no vive nadie (cf. página 198), y Fanisco hace extrañado una pregunta al senex en el v. 950 (cf. pág. 198).

En 954, el anciano vuelve de nuevo a asegurar: "*Hic habitare? Quin sex mensis iam hic nemo habitat*".

Y finalmente, en 970, Fanisco informa a los espectadores con un gesto de que: "*Philolaches hic habitat, cuius est pater Theopropides*".

Para Poe. 78, cf. lo dicho en cap. I, pág. 43. Ernout V, p. 174 acota el verso con un: "señala la casa de Agorastocles en la plaza".

En Ps. 597, Hárpax dice: "*Septumas esse aedis a porta ubi ille habitat leno*" y en 599 de nuevo; "*Ballio leno ubi hic habitat*".

En Rud. 33 (prol.), el dios Arturo señala la casa del senex (cf. cap. I, página 52). En el verso 34: "*In agro atque uilla proxima propter mare*".

En 76-77: "*Nunc eas ab saxo fluctus ad terram ferunt. Ad uillan illius, exul ubi habitet senex*".

Para Tri. 12 (prol.), cf. lo dicho en la página 203.

En 193, Megarónides dice: "*Ubi nunc adulescens habet?*" y Calicles le contesta de la forma ya comentada en cap. I, página 55. Lo mismo ocurre en 1085, donde el anciano Cármides pregunta: "*Ubi nunc filius meus habitat?*", y Estásimo contesta: "*Hic in hoc posticulo*", supliéndose en ambos casos un habitáculo especial adosado al edificio principal. Pero la utilización de la fórmula "*Ubi habitat?*", nos hace sospechar un único interés sentimental en estos versos. (Cf nota a "*ubi habitat?*" y variantes)¹⁵).

En 359-60, Lisíteles dice a su padre señalando la casa de Lesbónico: "*Lesbonico huic adulescenti Charmidei filio, Qui illic habitat*". El mismo edificio se sustituye lingüísticamente en 390-1, cuando Lisíteles dice a Filtón: "*Haec sunt aedes, hic habet. Lesbonicost nomen*".

En Tru. 12 (prol.) se informa a los espectadores de la casa en la que vive Fronesio. (Cf. cap. I, pág. 61).

En 77, Diniarco vuelve a decir: "*Num mihi haec meretrix quae hic habet Phronesium*" , y en 246, Astafio, refiriéndose a la casa de Estrabax, pronuncia la fórmula ya comentada en cap. I, pág. 61.

a-2 Información lingüística del dueño de los edificios
con la fórmula "*hic, istic debetur*"

Según Enk, en su comentario a Tru. 261,: "*Quin debetur hic tibi*", esta fórmula se encuentra con el mismo significado en Mil. 421: "*Quid tibi istic in (ist)isce aedibus debetur?*".

En el primer caso, substituye la casa de Truculento, que es quien habla, y en el segundo, Escéledro pregunta a Filocomasio que qué hace en la casa de Periplectómeno (cf. Ernout IV p. 201).

Lo mismo ocurre en Ps. 1137=1139 en donde mediante la fórmula "*quid istic debetur tibi?*" se substituye la casa de Balión.

En Rud. 117, el "*quoi debeatur nihil*", se refiere a la casa de Démones (cf. Ernout VI p. 122).

CONCLUSIONES SOBRE LAS SUBSTITUCIONES CON "HIC HABET", "HIC HABITAT", Y VARIANTES

- 1) Los edificios que sustituyen dichas fórmulas son privados (casas, algún habitáculo anexo).
- 2) Todas ellas coinciden, a pesar de sus variantes, en substituir la escenografía de los edificios que pertenecen en cada obra a los siguientes dueños:
 - 1) En "Anfitrión": CASA DE ANFITRIÓN.
 - 2) En "Asinaria": CASA DEL SENEX DEMENETO.
 - 3) En "Aulularia": CASA DEL SENEX EUCLIÓN.
 - 4) En "Báquides": CASA DE LAS DOS BAQUIS.
 - 5) En "Cautivos": NO APARECE LA FÓRMULA.
 - 6) En "Cistelaria": CASA DEL SENEX DEMIFÓN.
 - 7) En "Curculio": CASA DEL LENO CAPADOX.
 - 8) En "Epídico": CASA DEL SENEX PERÍFANES.
 - 9) En "Menaechmi": CASA DE MENECSMO I.
 - 10) En "Mercator": CASA DE LISÍMACO Y DORIPA.
 - 11) En "Miles": CASA DEL SENEX PERIPLECTÓMENO.
 - 12) En "Mostelaria": CASA DEL SENEX TEOPRÓPIDES Y SU HIJO FILOLAQUES
 - 13) En "Persa": NO PARECE SUPLIRSE NINGÚN EDIFICIO PRIVADO.
 - 14) En "Poenulus": CASA DE LENO LICÓN.
 - 15) En "Pséudolo": CASA DEL LENO BALIÓN.

- 16) En "Rudens": LA SUBSTITUCIÓN DE LA GRANJA DEL SENEX DÉMONES NO ES DEMASIADO CLARA.
- 17) En "Estico": LA SUBSTITUCIÓN DE LA CASA DE EPÍGNOMO (PANEGIRIS), NO ES DEMASIADO CLARA.
- 18) En "Trinummus": CASA DEL SENEX CÁRMIDES Y SU HIJO LESBÓNICO.
- 19) En "Truculentus": CASA DE LA MERETRIZ FRONESIO Y DE TRUCULENTO.
- 20) En "Vidularia": CASA DEL SENEX.

Con lo que vemos que

- 1) En doce obras se suple por esta fórmula la casa del senex.
- 2) En dos obras (de similitudine), Bacch., y Menaech., casa de los hermanos, o de uno de ellos.
- 3) En tres obras (Curc., Poe., Ps.) casa del leno. De ellas, en "Curculio" no hay senex, en "Poenulus", el senex Hanón apenas si tiene relevancia en la obra. Sólo en Pséudolo intervienen dos senes.
- 4) En "Anfitrión" se hace imaginar la casa de Anfitrión.
- 5) En "Persa", no parece substituirse ningún edificio en escena.

- 6) En dos obras, "Estico", y "Truculentus" parece sustituirse más de un edificio en escena. En "Captivi" no aparece la fórmula.

Sin embargo, se nos presentan todavía algunas dudas sobre la substitución en la escenografía de "Rudens", "Persa", "Estico", "Truculentus", para llegar a una solución clara y también para asegurarnos de que no hay contradicción en la información y suplencia escenográfica de las distintas fórmulas.

Pasaremos a ver otras posibilidades lingüísticas de reemplazar edificios en escena:

b) Preposición más pronombre para señalar casas en escena

b-1 "Ad más deícticos"

En As. 817, se utiliza "*ad illam*" refiriéndose a la casa de Filenio.

En Au. 737, las formas encontradas "*ad illam*", etc. no sustituyen edificios en escena, sino que se refieren a personajes en la misma.

Para Bacch. 406, cf. cap. I, pág. 22.

Según Ernout II p. 35, la traducción del verso es: "a casa de ella".

Lo mismo ocurre en 529, en donde Pistoclero, saliendo de casa de las dos Baquis (según Ernout II p. 41), decide ir a visitar a Mnesíloco y dice: "*Ibo ut uisam huc ad eum*". En 575, el parásito decide ir a casa de las dos Baquis con estas palabras: "*Nunc me ire iussit ad eam*".

En Cas. 627, Pardalisca, volviéndose del lado de su casa, grita a Cleóstrata: "*Apscede ab ista*". (Cf. Ernout II p. 197).

En Menaech. 807, el "*ad hanc*", según Garavani p. 120, "señala la casa de Erotio". Y lo mismo en 1048, (p. 149), en donde el "*ibō ad hānc meretrīcem*" se refiere a la casa de Erotio.

En Merc. 43; "*Res exulatum ad illam ...*", el "*ad illam*" se refiere a la casa de la meretriz Pasicompsa. (Cf. la traducción de Ernout IV, pág. 97).

En Mil. 1045, Pirgopolinices dice: "*Oratus sum ad eam ut irem*" refiriéndose a la casa de Periplectómeno según Ernout IV p. 77.

En Per. 248, Pegnión dice: "*At ego hanc ad Lemniselenem tuam*" refiriéndose a la casa de la meretriz.

En Poe. 181, Milfión dice: "...*veneritne ad eum tuos*" y Ernout V p. 79, traduce el giro como: "casa de él", refiriéndose a la casa del leno Licón y luego otras muchas formas con otros usos: cf. 646: "*Ad te*", que veremos en otros apartados de este mismo capítulo.

En Ps. 1040, Simias dice a la llorosa Fenicio: "*Non ego te ad illum duco...*" y Ernout VI p. 84 traduce: "casa de Balión".

b-2 Fórmulas sustitutivas con "*apud* y deícticos"

No hemos encontrado ejemplos en todas las obras.

Sólo haremos una relación de las halladas con valor sustitutivo de edificios. Así:

Para Cas. 477, cf. cap. I, p. 24, en donde según la acotación de Ernout II p. 183, se refiere a la casa de Calino.

En Mil. 95, Palestrión dice: "*Nam ego hau diu apud hunc seruitutem*" = "sirvo en su casa , de Pirgopolinices".

En 1183, Palestrión dice: "*Atque apud hunc senem omnia haec sunt*", refiriéndose a la casa de Periplectómeno.

En Poe. 1265, el "*apud huc est*", se refiere a la casa de Agorastocles, según Nucciotti.

Pero quizás las fórmulas derivadas de estas que con más frecuencia nos informan del dueño de los edificios a los que ellas remiten son:

b-3 Fórmulas con preposición más pronombres personales

b-3-1 . "*Ad me*"

En Anf. el "*ad me*" (532), no se utiliza más que para persona , no para sus casas.

En As. 154 y por el contexto el "*hinc a me*" hace imaginar la casa de la lena.

En Au. 336, Congrio dice: "*Me ad senem parcissimum?*" refiriéndose a la casa del senex Euclión.

En Bacch. 229 y 758, el "*ad me*" se refiere a personas.

En Cist. 82, Selenio dice: "...*qua accersitae causa ad me estis*", "por qué he hecho que viniérais a mi casa"..

En 450, Alcesimarco dice: "*Ad me sine ducam*" refiriéndose a su propia casa. Pero en 527, el "*ad me*" se refiere a personas.

En Ep. en 379, Queríbulo dice: "*Abeamus intro hinc ad me*", refiriéndose a su propia casa.

En Mil. 820, el "*ad me*" va unido a "*intro*" y sustituye a la casa de Periplectómeno, que es quien habla. En 561, 773 y 1403, vuelve a sustituir a personas. En el verso 1437, "*ad me*" vuelve a formar parte de una fórmula de salida de escena: "*Eamus ad me*", y por lo tanto, sustituye a la casa del personaje que habla, Pirgopolinices. Así lo asegura también Feyerabend, cuando dice que la fórmula "*ire ad me*" y variantes equivale a "*domum meam*".

En Per. 46, Tóxilo dice: "*Respice te ad me*" y Ernout V. p. 104, traduce: "vuelve a mi casa". En 497, 605 sustituye a personas, pero en 678 Tóxilo vuelve a decir: "...*rursum te ad me recipito*", refiriéndose a su casa y, curiosamente, el llegar hasta ella supone siempre un rodeo "*per hortum*", "*per angiportum*" (678-9). En 764, el "*ad me*" se refiere a personas y es situacional.

En Poe. 346, Nucciotti en su edición, p. 54, interpreta el: "*Deferto ad me*" de Adelfasio como: "Traélo a mi casa"; no así Ernout V, p. 189, quien traduce: "traémelo", con cuya opinión estamos de acuerdo. En 364, el "*Apscede tu a me*", es una simple fórmula situacional de los personajes en escena. En 675, el leno Licón dice: "...*hodie ad me hominem adlexero*" y Ernout (V, p. 208) traduce: "si yo hoy reúno en mi casa a ese hombre", pero no estamos de acuerdo, pues la fórmula es, ante todo, de información del tiempo y viene condicionada por el "*hodie*". En 673, Licón vuelve a decir: "*Ut deuortatur ad me...*" y Ernout vuelve a traducir (V, p. 209): "...que baje a mi casa", lo que es admisible en este caso. En 757, 1021, 1276 el "*mitte ad me*", de Agorastocles es meramente situacional.

El Ps. 95, es situacional, pero en 312, el leno Bación dice: "*Semper tu ad me cum argentata accedito*" y Ernout traduce (VI, p. 36): "Es preciso siempre venir a mi casa con torrentes de dinero", con lo que estamos de acuerdo. En 406, sustituye a personas = 500, 509, 511, 757. En 867, el leno

Balión dice: "...*qui te ad me adducam domum?*" y, naturalmente, la traducción es: "...al introducirte en mi casa?" sobre todo porque el "*ad me*", en este caso, va precisado por "*domum*". En v. 1088, 1091, 1194, 1209, 1224 es situacional.

En Rud. 482, el "*huc ad me detulit*" es direccional; en 1190, 1244, 1283, el "*a me*" forma parte de la fórmula de salida de escena de Gripo, y se refiere a este personaje = 1244, 1283. En 422 el "*ad me*" forma parte de la fórmula de despedida de los actores y recomendaciones al público en boca de Démones, y ya nada añade a la información de edificios en escena, por lo que ya en este caso no es discutible la traducción de Ernout VI, pág. 201: "Pero si vosotros queréis aplaudir fuerte esta comedia, venid a mi casa...".

En Stich. 291, 293, 331 el "*mittere ad me*", es direccional. En 510, 590-1, Anfitrión dice a Panfilipo: "...*uocem ego te ad me ad cenam*" formando parte de esta fórmula ritual de invitación a cenar. En 647, el "...*hinc a me huc cum uino transferam*" de Gelásimo, no es más que un direccional de un lugar a otro. cf. H. Petersmann, Estico, Heidelberg, 1973, quien en p. 190 dice: "Se esperaría que el esclavo dijera: '*à nobis*', no '*à me*', pero hay paralelos. Así en Anf. 362, pregunta Mercurio al esclavo Sosias: '*Haecine tua domust?*'. Cf. Merc. 699: '*Sed hinc quinam a nobis exit?*'; Mil. 524: '*Post, quando exierit Sceledrus a nobis...*', Ter. Form. 732, Ad. 788: '*Quisnam a me pepulit tam grauiter fores*' Mil.

1473: "*Ire ad me*" = '*domum meam*' y Curc. 670. Cf. Stich. 291, 591."

En Tri. 978 y 1065, el "...*id ad me attinet?*" es direccional y sustituye a personas.

En Tru. 396-7, 408, 433, 880, por dos veces, Fro-nesio dice: "*Ad me*", refiriéndose a ella misma y, en ambos casos, con verbos de movimiento.

b-3-2. Fórmulas sutitutivas de edificios con "*ad se*", "*ad te*"

Son menos numerosas que las anteriores, con todo, encontramos algunas sustituciones muy interesante. En As. 236, Diábolo hace jurar a Cleereta que Filenio: "*Nec quemquam admittat prorsus quam me ad se*". "No reciba en su casa...".

En Cas. 178, Cleóstrata dice: "*Nam ego ibam ad te*" y Ernout vol. II. p. 169 traduce: "Precisamente iba a tu casa" (de Mirrina) y Mirrina contesta: "*Et pol ego istuc ad te*": "Y yo a tu casa, por Pólux" (de Cleóstrata). En 522, Alcésimo dice a Lisídamo: "...*certum est omnis mittere ad te*" y Ernout II p. 190 traduce: "Te envío todo mi caudal a tu casa". En v. 593, Alcésimo dice a Lisídamo: "*Ad te hercle ibam commodum*" y Ernout II p. 195 traduce: "Precisamente yo iba a tu casa" y Lisídamo contesta (594): "*Et hercle ego ad te*": "Y yo iba a la

tuya".

En Cist. 16, Sira dice a Selenio: "*Ventum gaudeo ecastor ad te*" y Ernout III p. 15 traduce: "Es una buena brisa la que nos ha conducido a tu casa". En 102, Selenio dice: "*Quia non redierim domum ad se*" y Ernout III p. 19 traduce: "Porque no he vuelto a su casa junto a ella". Aunque aquí diremos que es el "*domum*" quien condiciona la fórmula sustitutoria.

Para Ep. 157, cf. cap. I, pág. 29.

Ernout II, p. 128 traduce: "Entremos en tu casa", pero hay que señalar que esta fórmula es de salida de escena y el "*ad te*" tiene menos importancia que la sustitución de "*intro*".

En Menaech. 676, Erotio ha invitado a Menecmo I a entrar dentro de su casa y Menecmo deteniéndola (677), dice esto: "...*quod ego ad te uenio*" y aunque Ernout IV, p. 55, traduce sólo: "...por qué vengo a verte?", podría interpretarse "a tu casa" (de Erotio). En 846, Menecmo II en un "aparte" dice: "...*hic domum me ad se auferent*" y Ernout IV, p. 64, traduce: "ellos van a llevarme a su casa" refiriéndose a la de Menecmo I, aunque aquí "*domum*" es la verdadera palabra que informa y sustituye dicho edificio. En 1145, Menecmo I está explicando el equívoco a su hermano gemelo Menecmo II y, res-

pecto a la invitación de la meretriz a su casa dice: "*Nam illa quom te ad se uocabat, me esse credidit*" y Ernout, IV p. 84, traduce: "En efecto, al invitarte ella a su casa, era a mí a quien creía invitar". Traducción con la estamos de acuerdo.

En Merc. 562, Lisímaco entra en escena hablando a Pasicompsa, que está dentro de la casa (cf. acotación de Ernout al verso en IV, p. 129) y le dice: "*Adducam ego illum iam ad te, si conuenero*" y Ernout traduce: "Te la traeré aquí enseguida, si la encuentro". Se podría pensar en eliminar la acotación, con solo traducir: "te la traeré enseguida a tu casa, si la encuentro", que nos parece lo más correcto dada la falta de acotaciones en el teatro plautino y que, en esta escena, el espectador sabía que Lisímaco se dirigía a personas que estaban dentro de la casa, porque estaba viendo el espectáculo. No así los lectores, cuya única guía sería precisamente este "*ad te*".

En Mil. 121, Palestrión en su monólogo, a modo de prólogo, dice: "*Hic postquam in aedis me ad se deduxit domum*" y no cabe la menor duda de que se está refiriendo a la casa del soldado, pero no solo por el "*ad se*", sino por el deíctico-gestual y por las aclaraciones "*in aedis*" y "*domum*".

En 553, Escéledro confiesa a Periplectómeno: "*Et me despere ad te per impluuium tuum*". *Fateor*". Estamos de acuerdo con la traducción de Ernout IV, 210, "Yo he atisbado con

mis ojos en tu casa por el impluvio . Lo confieso".

En 790, Palestrión dice a Periplectómeno, refiriéndose a la cortesana: "*Ut ad te eam iam deducas domum*" y Ernout traduce: "Para que la conduzcas enseguida a tu casa", aunque en este caso "*domum*" es la verdadera palabra sustitutiva de la información escenográfica.

En Per. 568, Tóxilo dice al leno Dórdalo: "*Venient ad te comissatum*" y Ernout traduce: "Vendrán a tu casa...", traducción con la que estamos de acuerdo.

En Poe. 763, Agorastocles dice a Licón: "*Mentire, nam ad te uenit...*" y traduce Ernout V, p. 214: "Mientes, ha venido a tu casa".

En Stich. 247, Gelásimo pregunta: "*Quo nunc is?*" y Crocotio le contesta "A tu casa" con la fórmula "*Ad te*". En 486, Gelásimo dice a Epígnomo: "*Vin ad te ad cenam ueniam?*", esto es: "¿Quieres que vaya a cenar a tu casa?". En 535, Panfilipo dice a Epígnomo: "*...continuo ad te transeo*": "Me paso a tu casa". En 576, aunque el verso es incierto precisamente en esta fórmula, podemos entender que lo que pregunta Panfilipo a su hermano Epígnomo es por qué razón no ha invitado a su casa a cenar al parásito de esta manera: "*Quin uocasti hominem ad te ad cenam?*". En 623, Panfilipo vuelve a insistir en la misma expresión que en 536, así: "*Deos salutabo modo; poste ad te*

continuo transeo", expresiones que, además de sustituir a la casa de Epígnomo, también informan de la situación de las casas de los dos hermanos.

En Tru. 206, Astafio pregunta a Diniarco: "*Tam audacter quam domum ad te?*", aunque aquí traducir "tu casa", se debe sobre todo a "*domum*". En 860, Diniarco dice a Fronesio: "*Mulier ad te sum profectus*" y, aunque el verso está dañado en la fórmula, no parece haber duda de que se refiere a la casa de la meretriz.

b-3-3 Fórmulas sustitutivas de edificios en escena con "*ad nos*", "*ad uos*".

En As. 524, Cleereta dice a Filenio refiriéndose a su joven amante: "...*quid deportari iussit ad nos?*" indicando que no ha ordenado llevar nada "a nuestra casa".

En Au. 330, Estróbilo dice a los personajes mudos: "*Vos ceteri ite huc ad nos*", "vosotros venid aquí, a nuestra casa", y en 334, el mismo Estróbilo ordena de nuevo a Eleusio (otro personajes mudo, la tocadora de flauta): "*Huc intro abi ad nos*" refiriéndose a "su casa".

En Cas. 579, Lisídamo pregunta a Cleóstrata: "...*traduxisti huc ad nos vicinam tuam*", pero aquí más que la

casa de Cleóstrata, se informa de la vecindad de los edificios en escena.

En 597, Lisídamo reprocha a Alcésimo: "*Ut traduxisti huc ad nos uxorem tuam*", refiriéndose a su casa.

Hasta "Mercator", no encontramos que esta fórmula sustituya a edificios en escena, cuando Carino pregunta a Eutico cómo la hetera está en su casa, de esta forma: "*Quis eam adduxit ad uos?*" (verso 905).

En Mil. 523, Periplectómeno dice a Filocomasio (y en ese momento no se ven en escena): "*Transcurre curriculo ad nos*", ordenándole que pase deprisa a su casa. En 535, Periplectómeno ordena a Escéledro que entre en casa de Pirgopolinices de esta forma: "*Abi intro ad uos domum*".

En Per. 234, Sofoclidisca pregunta a Pegnión a donde va y éste le contesta: "*Ad uos*", esto es, "a tu casa" y a su vez la muchacha dice: "*Et pol ego ad uos*" es decir, "y yo me dirijo a la vuestra".

En Rud. 417, Ampelisca dice a Esceparnión: "*Ad uos uenio*", en el sentido de "vengo a tu casa".

Hasta Tru. 97, no encontramos otra fórmula de este tipo, aunque las recomendaciones de Astafio a los criados de

dentro de su casa, no sean más que la convención de entrada en escena del personaje y además "...sterilis intro ad nos", está condicionada sobre todo por el "intro" que es quien hace traducir la expresión: "...con las manos vacías en el interior de mi casa". En 114, la criada vuelve a decir: "*Is pol eumpse ad nos*" refiriéndose a su propia casa. En 249-50, en el largo monólogo de Astafio la esclava dice que su rústico vecino "*per hortum transiuit ad nos*", lo que corrobora el mismo criado del joven (331) cuando dice "...*quae nunc ad uos clam exportatur...*" refiriéndose en ambos casos a la casa de Astafio.

En 732, el joven Diniarco pide a la meretriz: "*Non ego nunc intro ad uos mittar?*" y de nuevo en 752: "*Immo istoc ad uos uolo ire*".

b-3-4 Fórmulas sustitutivas de edificios en escena con "*apud me*", "*apud te*", "*apud se*", "*apud nos*", "*apud uos*".

En As. 156, la lena Cleereta contesta a las injurias del joven Diábolo, que ha sido arrojado fuera de la casa, de esta forma: "*Fixus hic apud nos est animus tuus clauo Cupidinis*" e igualmente en 220 en el agón que ambos mantienen: "*Itidem hic apud nos*".

En Au. 51, la esclava Astafio murmura entre dientes dirigiéndose a Euclión: "*Potius quidem quam hoc pacto apud te*

seruiam!" y en 83, irónica ante la insistencia de su amo de que guarde la casa: "*Nam hic apud nos nihil est aliud quaesti furibus*".

En 342, Estróbio dice a Congrió: "*Hic autem apud nos...*" refiriéndose a la casa de Euclión.

En 357, la vieja esclava contesta al cocinero: "*Ligna hic apud nos nulla sunt*".

En 743, Euclión reprocha al joven Licónides su robo y dice: "*At ego deos credo uoluisse, ut apud me...*".

En Bacch. 47, Baquis I, contesta a Pistoclero así: "Será mejor tratar esta asunto en mi casa" de esta forma: "*Sed hoc idem apud nos...*" y en 54 le pregunta si su temor es "*ne tibi lectus malitiam apud me suadeat?*". En 70, Pistoclero confiesa su temor a la meretriz de que: "*Quid si apud te aueniat de subito...*" y la hetaera le tranquiliza contestándole (82): "*Locus hic apud nos... semper liber est*".

En Cap. 261, Hegión dice a Filócrates: "*Ut uos hic itidem illic apud uos meus seruatur filius*" pero aquí = "Tu país". En 322, Tíndaro dice a Hegión: "...*seruire apud te...*". En 513, Hegión en su monólogo, dice: "*Dico eum esse apud me*". En 626, Aristofonte dice a Hegión: "...*apud te deliquio siet*" refiriéndose a la casa del senex.

En Cas. 546, Alcésimo pregunta a Cleóstrata: "*Non ornatis isti apud uos nuptias*" refiriéndose a la casa de la mujer. En 650, Pardalisca explica a Lisídamo el tumulto de su casa, de esta forma: "...*hic modo intus apud nos*", aunque aquí el "*intus*" es el término que sustituye interiores en toda la fórmula.

En Curc. 503, Melenis dice a Alcesimarco: "*Hic apud nos...*". Especialmente interesantes resultan las fórmulas de los versos 562-564, en donde se sustituye repetidamente la casa del leno Capadox en la conversación mantenida entre éste y el miles Terapontígono de esta manera. Capadox dice: "...*hic hodie apud me...*" y el miles contesta: "...*meum mercimonium apud te?*", y el leno: "*Nil apud me quidem...*".

En 728, Fédromo dice al miles: "*Tu, miles, apud me cenabis*".

En Menaech. 185, Menecmo I dice a Erotio: "*Ego... iussi apud te proelium*" y en 208, de nuevo: "...*nobis apud te prandium...*" y en 303, Cilindro pregunta a Menecmo II (creyendo que es Menecmo I): "*Cyathisse apud nos...?*".

En 1034, Mesenión dice a Menecmo I: "*Apud te habitabo...*".

En Merc. 542-3, Lisímaco dice a Pasicompsa que, según le ha rogado el senex Demifón anteriormente, le

acompañe a su casa por un día, de esta forma: "*Hunc me diem unum oravit/ ut apud me praehiberem locum*".

En 580, Demifón pide a Lisímaco: "*Apud te hic usque ad uesperum*" y en 585, Lisímaco pide a su amigo Demifón "que la muchacha no esté en su casa ni un día más", así: "*Nullum hercle praeter hunc diem illa apud me erit*".

En 949, Carino dice a Eutico, junto con los saludos: "*Cras apud te...*" refiriéndose a una respectiva invitación entre ambos.

En Mil. 175, Periplectómeno dice a Palestrión: "*...intus apud nos...*" refiriéndose, claro está, a su casa. En 244, Palestrión dice a Periplectómeno: "*Arguam, uidisse apud te...*".

En 281, Escéledro dice a Palestrión: "*Nescis tu fortasse apud nos*".

En 506, Periplectómeno vuelve al mismo tema del principio (que alguien por el impluvium ha espiado el interior de su casa): "*... inspectauisti meum apud me...*". En 593, Periplectómeno informa a los espectadores de que: "*Nam Palaestrio domi nunc apud me est*".

En Most. 238, Filolaques dice: "*...neque bibes apud me...*".

En 1007, Simón dice a Teoprópolis: "*Me, uel apud te cenauero*".

En Per. 491, Tóxilo dice a Dórdalo: "*Ubi nunc tua libertast?*" y Dórdalo contesta: "*Apud te*" y Tóxilo vuelve a preguntar: "*Ain, apud mest?*" y Dórdalo: "*Apud te est, inquam*".

En Poe. 762, Agorastocles dice al leno Licón que un esclavo suyo está en su casa de esta forma: "*Seruom esse audiui meum apud te*", y el leno pregunta asombrado: "*Apud me?*", y en 766, Licón insiste en que en su casa no hay esclavos de Agorastocles así: "*Tuorum apud me...*" y de nuevo en 774: "*Cum auro esse apud me*". En 777, Agorastocles dice: "*Negas apud te esse aurum ne seruom meum?*". En 843, Sincerasto dice: "*Apud nos expeculiatos seruos fieri suis eris*".

En 1053, Agorastocles ofrece su hospitalidad a Hanón esta forma: "*Ergo hic apud me hospitium tibi praebebitur*".

En 1365, Agorastocles dice a Licón: "*Ut sis apud me lignea in custodia*". En 1394 Licón dice: "*Reddam quod apud me est*" refiriéndose claro está, a su propia casa.

No encontramos en Pséudolo que estas fórmulas sustituyan a edificios en escena.

En Rud. 183, Démones dice a Esceparnión: "*Si apud me essuru's...*" invitándole a comer a su casa. En 726, Démones

vuelve a decir: "*Est lex apud nos*" refiriéndose a las leyes de su propia casa.

En Stich. 415, Epígnomo hace su entrada "apoteósica" en escena e informa a los espectadores de que: "*Et is hodie apud me cenat et frater meus*", en donde la fórmula sustitutiva "*apud me*" va unida, como es muy usual, a la invitación a cenar.

Lo mismo que en 471, donde Epígnomo pregunta asombrado a Gelásimo: "*Cenam illi apud te?*". (Añadamos que, en este caso, Ernout vol. VI, p. 240 traduce: "*la bàs chez toi?*", lo que nos indica un cierto lugar alejado de escena para la casa del parásito).

El tema de la "invitación a cenar" vuelve a utilizarse junto con la fórmula sustitutiva en 487, cuando Epígnomo vuelve a decir: "*Verum hic apud me cenant alieni novem*". Continúa Antifón diciendo a Panfilipo (511): "*Te apud se cenaturum esse hodie...*" refiriéndose con ese "*apud se*" a la casa de Epígnomo y en 515, el senex insiste en que: "*Cras apud me eritis...*" y Panfilipo contesta en 516 con cierta ironía: "*At apud me perendie*".

En 536, Epígnomo dice a su hermano: "*Apud nos eccil-lam festinant cum sorore, uxor tua*" y Panfilipo le dice (537): "*Optumest. Iam ego apud te ero*". En 628, Gelásimo dice

a Epígnomo: "*Non ego isti apud te...*" refiriéndose a la casa de este, aunque el verso está incompleto (cf. Ernout VI, p. 251, nota).

Pero insistiendo en el mismo tema de la cena que da en su casa Epígnomo celebrando su vuelta , unido a las fórmulas de sustitución escenográficas, ningún texto mejor que la conversación mantenida por los esclavos en 663. Estico dice a Sagarino: "*Locus liber datust mihi et tibi apud uos. Nam apud nos est conuiuium*".

No encontramos fórmulas de este tipo en "Trinummus".

En Tru. 139, Diniarco dice a Astafio: "*Rem perdidi apud uos...*" y lo mismo en 147, 148 en donde Diniarco vuelve a decir a la esclava de Fronesio: "... *res pecuaria mihi apud uos...*" y "...*pro copia hic apud uos...*", siempre insistiendo sobre el tema del dinero dilapidado "en casa" de la meretriz.

De nuevo vuelve a insistir Diniarco en 162: "*Sed blande, cum illoc quod apud uos nunc est apud me habebam*".

Astafio, sola en escena, termina riéndose del pobre Diniarco y su fortuna perdida , con estas palabras (213): "*Huic homini amanti mea era apud nos ueniam dixit de bonis*" y en 235: "*Is hic amatur apud nos qui quod dedit id oblitust datum*".

En 279, Truculento recrimina a Astafio la ruina hacia la que están llevando a su joven amo con estas palabras: *"Erilis noster filius apud uos Strabax ut pereat..."*.

En 693, la esclava dice a Truculento con cierta jactancia: *"Is quidem hic apud nos est Strabax"* y el 727 de nuevo con la misma arrogancia: *"Solus summam habet hic apud nos: nunc is est fundus nouos..."*.

Como en "Vidularia" no hemos encontrado estas fórmulas sustitutivas, pasaremos a dar algunas conclusiones sobre todo lo visto.

CONCLUSIONES SOBRE LOS EDIFICIOS QUE SUSTITUYEN LAS FÓRMULAS LINGÜÍSTICAS FORMADAS POR PREPOSICIONES MAS DEÍCTICOS O PRONOMBRES PERSONALES

1. Conclusiones sobre preposiciones más deícticos: "*ad* más deícticos". Todas las fórmulas sustituyen a casas de lenocinio y prostitución, o con situaciones de "entretenimiento" real o "intentado", cual si se tabuizara en la designación más explícita del encartado

En "Asinaria":	CASA DE LA LENA CLEERETA
En "Báquides":	CASA DE DOS BAQUIS
En "Casina":	CASA DE LISÍDAMO
En "Menaechmi":	CASA DE LA MERETRIZ EROTIO
En "Mercator":	CASA DE LA MERETRIZ PASICOMPSA
En "Miles":	CASA DE PERIPLECTÓMENO
En "Persa":	CASA DE LA MERETRIZ LEMNISELENE
En "Poenulus":	CASA DE LENO LICÓN
En "Pséudolo":	CASA DE BALIÓN

2. "*Apud* más deícticos

En "Casina":	CASA DE CALINO, ESCLAVO DE LISÍDAMO.
En "Miles":	CASA DEL MILES PIRGOPOLINICES; CASA DE PERIPLECTÓMENO.
En "Poenulus":	CASA DE AGORASTOCLES, AMANTE DE ADELFIASIO.

Esta fórmula aparece en momentos clave para la información a los espectadores.

3. "AD ME "

En "Asinaria":	CASA DE LA LENA CLEERETA.
En "Aulularia":	CASA DEL SENEX EUCLIÓN.
En "Cistelaria":	CASA DEL JOVEN ALCESIMARCO.
En "Epídico":	CASA DEL JOVEN QUERÍBULO.
En "Miles":	CASA DE PERIPLECTÓMENO; CASA DE PIRGOPO- LINICES.
En "Persa":	CASA DE TÓXILO.
En "Poenulus":	CASA DEL LENO LICÓN.
En "Pséudolo":	CASA DEL LENO BALIÓN.
En "Estico":	CASA DEL SENEX ANTIFÓN.

4. "AD SE". "AD TE"

En "Asinaria":	CASA DE LA LENA CLEERETA.
En "Casina":	CASAS DE MIRRINA Y CLEÓSTRATA; CASA DE ALCÉSIMO Y LISÍDAMO.
En "Cistelaria":	CASA DE SELENIO.
En "Epídico":	CASA DEL JOVEN QUERÍBULO.
En "Menaechmi":	CASA DE LA MERETRIZ EROTIO.
En "Mercator":	CASA DE LA MERETRIZ PASICOMPSA;
En "Miles":	CASA DE PERIPLECTÓMENO.
En "Persa":	CASA DEL LENO DÓRDALO.
En "Poenulus":	CASA DEL LENO LICÓN.

En "Estico": CASA DE GELÁSIMO; CASA DE EPÍGNOMO.
 En "Truculentus": CASA DE DINIARCO.

5. "AD NOS". "AD VOS"


En "Asinaria": CASA DE LA LENA CLEERETA.
 En "Aulularia": CASA DE ESTRÓBILO.
 En "Casina": CASA DE LISÍDAMO.
 En "Mercator": CASA DE EUTICO.
 En "Miles": CASA DE PERIPLECTÓMENO; CASA DE PIRGOPO-
 LINICES.
 En "Persa": CASA DE SOFOCLIDISCA, CASA DE PEGNIÓN.
 En "Rudens": CASA DE ESCEPARNIÓN.
 En "Truculentus": CASA DE ASTAFIO.

6. "Apud más pronombres personales":

Las sustituciones de estas fórmulas son las mismas que las sustituciones de los edificios de las fórmulas con "*hic habitat*" / "*hic habet*". Las únicas nuevas informaciones son:

En "Asinaria": CASA DE LA LENA CLEERETA.
 En "Persa": CASA DE TÓXILO Y DÓRDAOLO.
 En "Poenulus": CASA DE AGORASTOCLES.

En "Rudens": CASA DEL SENEX DÉMONES.

En "Estico":  CASA DE EPÍGNOMO (con mucha frecuencia) Y
CASA DE GELÁSIMO.

Por lo que, si nos fijamos en la frecuencia con la que se suplen lingüísticamente unos edificios frente a otros, llegamos a las siguientes conclusiones:

1) Los edificios que materializan estas fórmulas no varían sustancialmente de los substituidos por las fórmulas "*hic habet*" y variantes. Ambas fórmulas hacen imaginar los edificios de los protagonistas principales de las obras.

2) Las nuevas substituciones escenográficas de que nos informan las nuevas fórmulas, son:

En "Asinaria": CASA DE LA LENA CLEERETA Y LA DEL SENEX DEMENETO.

En "Miles": APARECE CON CIERTA FRECUENCIA SUBSTITUIDA LA CASA DE PIRGOPOLINICES Y LA DE PERI- PLECTÓMENO.

En "Persa": CASA DEL LENO DÓRDALO Y DE TÓXILO.

En "Rudens": GRANJA DEL SENEX DÉMONES.

En "Estico": SUBSTITUCIÓN DE LA CASA DE EPÍGNOMO Y LA DE SU HERMANO PANFILIPO.

En "Menaechmi": CASA DE LA MERETRIZ EROTIO Y LA DE MENECMO I.

En "Mercator": CASA DE LA MERETRIZ PASICOMPSA.

Con todo ello, vemos que el número de edificios que se suplen lingüísticamente se ha incrementado a dos en la mayoría de las obras (salvo en Anf., Au., Bacch., Cap., Poe., Ps., en donde se sigue haciendo imaginar un solo edificio).

Pero como todavía algunas obras nos ofrecen dudas en la suplencia de edificios, y por otro lado, algunos de estos edificios pueden ser "simples cambios de decorados lingüísticos materializados sobre simples objetos referenciales", o como dice muy bien el Dr. Mariner en una explicación dada en una de las reuniones de preparación de esta tesis:

"Que se dijera: 'aquí en mi casa' por parte del personaje para que el espacio que antes se había tomado como casa de otro (o espacio diferente de una casa), pasara a entenderse como realmente 'su casa', como si, de verdad se hubiera efectuado lo que en el teatro moderno es un cambio de decoración en entreacto, o al menos, de un 'cuadro' a 'otro'". Sin embargo duda el dr. Mariner añadiendo: "Este tipo de cambios escenográficos parece ser sólo propio del teatro lúdico infantil ('ahora esto sería mi casa'), pero en este tipo de teatro no suele haber espectadores a quienes se pida un tal esfuerzo de memoria imaginativa, serían sólo niños que juegan a ser actores".

Pero el teatro plautino recaba del espectador este tipo de esfuerzo imaginativo cuando, por ejemplo, con referencia a la parte de un edificio, un actor, en lugar de decir:

"*Illic habitat senex*" (que sustituye al edificio), emplea la fórmula: "*Transeat per hortum*", señalando la misma puerta y sustituyendo ahora una escenografía trasera al escenario, o haciendo imaginar otro edificio vecino al que sintetiza la puerta, con la fórmula "*hic in proximo habitat*" referida a la tal puerta en cuestión. (Lo mismo cabe decir para "*porta*" = sustitución de un edificio/ "*ante portam*" = sustitución de la calle).

Viene también a nuestra imaginación el mismo juego teatral aplicado a actores y su caracterización como complemento escenográfico del que hablaremos más adelante. Y en concreto, nada más ilustrativo que el mosaico del "último ensayo" en donde distintas máscaras rodean a los actores que tienen que representar distintos papeles. Solo cambian detalles sintéticos y característicos (máscaras), pero no el actor, lo que aplicado a la escenografía que ambienta la obra, puede aclarar un poco lo que queremos decir.

Pasaremos al estudio de otras fórmulas que evocan edificios privados y públicos dividiéndolas en:

1-2 Sustitución de edificios privados mediante fórmulas con "*domus*" y variantes

1-3 Sustitución de edificios privados mediante fórmulas con "*aedes*" y variantes

1-4 Sustitución de edificios privados mediante fórmulas con "puertas"

2) Sustitución de edificios públicos: templos

"DOMUS" Y "AEDES" EXPRESIONES SUSTITUTIVAS DE EDIFICIOS EN ESCENA

1-2 Fórmulas con "*domus*" y variantes

Antes de pasar a la relación de expresiones con "*domus*" que suplen casas en escena, aclararemos que esta palabra no es siempre sinónimo de "edificio".

Así A. Traina, "Comoedia..." p. 30, dice: "Plauto conoce solo la forma de tema en 'o', que parece ser la más antigua (cf. Wackernagel, 'Vorlesungen' II p. 32 ss.). 'Domi' cuando se opone a 'foris' indica 'experiencia sufrida en el propio ámbito', así la expresión '*domo doctus*' significa 'tengo el ejemplo en casa sin necesidad de buscarlo fuera' y '*domo*' no significa más que 'en mi propio ámbito'. Además es técnica común de la comedia plautina que el personaje inicie con un ejemplo la aplicación a su caso personal. Así en Baq. 529, etc."

Según E. A. Sonnenschein, Mostelaria, Oxford, 1907, en su comentario al v. 801, "La expresión '*domo doctus*' significa 'por propia experiencia'. Así en Merc. 355: '*Scio saeuos quam sit, domo doctus*', Poe. 216: '*Atque haec ut loquor, nunc domo docte dico*'. Lo mismo ocurre con la expresión '*domo reddo*' que significa en algunos casos 'pagar de su bolsillo' como en Curc. 685: '*Verum amici compulerunt: reddit argentum domo*'".

La misma opinión la expresa G. La Magna en su edición del 'Miles' pág 62: "'*Domí*' -dice- equivale a '*apud se*', esto es 'en su propio ánimo'", o en 192, donde la cuádruple repetición de '*domí*' es de gran eficacia para el sentido de esta expresión.

Lo mismo ocurre con alguna expresión del tipo "*domi sum*", que, como dice A. Olivieri, Mercator, Signorelli, Milán 1934, al v. 559: "'*Est...domi?*'", no significa otra cosa que aquello que más interesa. (Cf. Cap. 440, 499, *domi est?*", Merc. 589: '*Si domi sum... sin foris animus domist*' con la oposición '*domus/foris*' ya comentada").

Sin embargo la expresión más explotada en Plauto con "*domus*", es la que se relaciona con el movimiento escénico de actores, que era el principal problema de los autores de teatro grecolatino, pues tenía que adecuarse a la economía de actores y al número variable de accesos escénicos.

Por último añadiremos algunos ejemplos en la misma obra plautina en los que la palabra "*domus*" y variantes aparece muchas veces refiriéndose, no a edificios en escena, sino simplemente a casas que no están en la misma.

Así en el prólogo de "Poenulus", el actor que recita el mismo se siente molesto por la poca atención con la que el público parece recibir la obra y, muy indignado, dice que

lo mejor hubiese sido que muchos se quedasen en sus casa repitiendo a lo largo de varios versos: (21: "...domi otiosi", 26: "...uirgis et loris domi", 27: "Si...reueniant domum", 29: "domi ut procurent", 34: "Domum sermones...", 35: "Ne et hic.. et domi molestiae"), fórmulas con "domus" en las que la palabra suple edificios que naturalmente no se encuentran en escena.

No queremos adelantar conclusiones que, como siempre, irán al final de la relación y estudio formulario, pero lo cierto es que cuando "domus" va sin un deíctico, resulta muy dudoso que se esté refiriendo a edificios que realmente estuvieran en la escenografía plautina.

Clasificaremos las fórmulas de esta manera:

- 1-2-1 Fórmulas con "domus más deícticos".
- 1-2-2 Fórmulas con "posesivos más domus".
- 1-2-3 Fórmulas con "domus más verbo sum".
- 1-2-4 Fórmulas con "domus y otros verbos".
- 1-2-5 Fórmulas según los distintos casos de "domus".
- 1-2-6 Fórmulas relacionadas con el movimiento escénico.
- 1-2-7 Algunas observaciones sobre la utilización de fórmulas con "domus" para la información de temas esenciales del argumento de las obras.

1-2-1 Fórmulas con "domus" más deícticos

En Anf. 362, Mercurio, señalando la casa de Anfitrión, pregunta a Sosias: "*Haecine tua domust?*", y Sosias afirma: "*Ita inquam*", (cf. H. Drexler, Plautinische Akzentstudien, I, Breslau 1933, pág. 39: tr. y pág. 53, nota 3).

En 562, Anfitrión pregunta indignado a Sosias: "*Domi te esse nunc, qui hic ades?*", estableciendo una "cierta distancia" entre la casa y el lugar del escenario. En 593, de nuevo vuelve a repetirse esta escena al exclamar Anfitrión: "...*nunc uti tu et hic sis et domi?*", y en 607, Sosias vuelve a decir: "*Egomet memet, qui nunc sum domi.*"

En Au. 3, (pról.), el "*hanc domum*" suple a la casa de Euclión. En 181 el senex dice refiriéndose a su casa: "*Nunc domum properare propero nam egomet sum hic, animus domi est*". En 781, Euclión asegura que su hija está en su casa de esta forma: "*Immo eccillam domi*".

En Cist. 658-659, Lampadión pregunta a Fanóstrata: "*Haec cistella numnam hic ab nobis domo est?*".

En Curc. 209, Fédromo dice a Planesio: "*In domo esse istac...*" y Mónaco, p. 150, apostilla: "Indicación de la casa del leno, y por este verso se deduce también que Planesio es vecina de Fédromo". Estamos de acuerdo con la primera afirmación pero mantenemos reservas sobre la segunda. En 518, el leno

Capadox refiriéndose a Planesio y a su casa dice: "...*istam eduxi meae domi et pudice.*"

En Ep. 46, Epídico dice a Tesprión que "antes de mandarle salir de casa" (del anciano Perífanes): "... *animos habet / Nam certo prius quam hinc ad legionem abiit doma*". En 171-2, Apédices dice al senex Perifanes: "...*hanc quae domist filiam prognatam?*" refiriéndose a Planesio y a la casa del senex. En 315, el esclavo Epídico narra a los espectadores, solo en escena, cómo el senex Perífanes le ha ordenado traer a casa a una flautista para el sacrificio así: "*Conducere aliquam fidicinam sibi huc domum.*" En 542, Perífanes habla de su "aventura" con una virgen durante las fiestas de Epidauro así: "...*compressu peperit filiam, quam domi nunc habeo.*"

En Mil. 126, Palestrión en su monólogo-prólogo de la obra (v. 79: "*Mihi ad enarrandum hoc argumentum est comitas*"), dice: "*Ait sese Athenas fugere hac domum*", refiriéndose a la casa de Filocomasio. Ernout (vol. IV p. 180 nota 1), dice: "La expresión '*ex hisce aedibus*', hace a este verso más que sospechoso. Se trata, sin duda, de una adición posterior a Plauto". Si vamos al aparato crítico de este autor encontramos que, según Langen, es un verso no plautino como dice Abraham, "St. Pl. 198" pues Plauto ignoraba el ablativo "*domu*". Sobre la primera opinión de Ernout, recordamos la alternativa "*domus*" / "*aedis*" ya en otros versos (cf. lo dicho sobre el verso 121 del "Miles" en página 221). En 319, Palestrión seña-

lando la casa de Pirgopólinices, dice: "*Philocomasium eccam domi...*". En 330, Palestrión dice, refiriéndose a Filocomasio y a la casa de Pirgopolinices: "*Quin domi eccam;*". En 450-1, Filocomasio dice señalando la casa de Periplectómeno (Ernout IV p. 203) : "*...Hoc mihist non domicilium...ego istam domum*". En 470, Escéledro, señalando la casa de Pirgopolinices, dice: "*Domi eccam erilem concubinam.*" En 536, Escéledro decide obedecer a Periplectómeno y entrar en casa de su amo Pirgopolinices (Ernout IV p. 209) así: "*Vide sitne istaec domum nostra intus . Licet*". En 585, Escéledro dice antes de entrar en casa de Pirgopolinices "*...ibo hinc domum*".

En Most. 541, Tranión se asombra de que Teoprópidas se acerque tan rápidamente a la casa y dice: "*...hic sese tam cito recipit domum!*".

En Per. 226, Pegnión dice: "*Domi eccam*", señalando la casa de Tóxilo (cf. el principio del verso): "*Abi <ecc>illum domi*". En 272, "'Nunc domum propero mi' = 'Pegnión corre a la casa de Tóxilo'". En 847, Sincerasto dice: "*Nunc domum haec ab aedi Veneris*", refiriéndose a la casa del leno Licón.

En Ps. 1235, el leno Balión dice: "*Nunc me expectetis dum hac domum...*"

En Tri. 600, Estásimo dice a la vez que sale de es-

cena: *"Ibo huc...etsi odi hanc domum"*, entrando en la casa de Cármides. En 710, Lesbónico dice a Estásimo: *"I hac mecum domum"*, refiriéndose a la casa del senex Cármides.

En Tru. 261, Truculentus dice: *"...quid debetur hic tibi nostrae domi?"* refiriéndose a la casa de Estrabax.

1-2-2 Fórmulas sustitutivas de escenografía con "domus" más posesivos

Para la selección de estas fórmulas nos ha ayudado el excelente trabajo de Drexler, "Plautinische..." en pág. 61 ss.

En Anf. 362, Mercurio dice a Sosias: *"...Tua domust?"* refiriéndose a la casa de Anfitrión. En 409, Sosias decide entrar en casa de Anfitrión diciendo: *"...intro eo in nostram domum?"*.

En Au. 432, Euclión dice: *"...ego item meae domi..."* refiriéndose, claro, a su casa.

En Ep. 145, Estratipocles dice: *"Meam domum..."* refiriéndose a la casa de Perífanos. En 499 Perífanos dice: *"Quid...meae domi igitur?"*

En Most. 191 Filolaques dice: "...*meae domi illud?*" refiriéndose a su casa y la de Teoprópides. Drexler, en "Plautinisch" p. 61, dice: "Cf. Terenc. Hec. 257: '*Si metuis satis ut meae domi curetur diligenter...*'. Se puede comparar esta fórmula con '*domi meae eccam*' de Ep. 563 (casa de Perífanos). El sustantivo más el pronombre en interior de frase se encuentra en Ep. 145: '*Meam domum*'; Merc. 851, Ennio tr. 212 ('*mea domo*') y Terenc. 257 '*Meae domi*', Eun. 1058".

En Stich. 591, Gelásimo dice "...*ipsi domi meae nil est*", pero el verso está muy deteriorado.

1-2-3 Fórmulas con "domus más el verbo sum" y "domus más el verbo sum y deícticos"

Es Sonnenschein quien en "Mostelaria" hace una relación de estas fórmulas así: Baq. 225, 365; Cap. 29; Cas. 547; Ep. 171-2, 357-8, 633, 677; Merc. 562, 935; Mil. 301, 341, 973, 1154; Pers. 45, 120, 122, Poe. 867, Rud. 292, 357; Truc. 554. Nosotros añadiremos las siguientes: As. 393; Cas. 168-9, 176, 440, 497, 835; Menaech. 42, 560, 665; Merc. 589; Most. 690; Pers. 190-1, 391; Ps. 84, 189, 1118; Truc. 114. Relacionaremos ambas posibilidades para un estudio más completo formulario.

En As. 393, Libanio dice que si Demeneto está en su

casa le avisará, de esta manera: "*Si sit domi...*".

En Bacch. 225 y 365, el "*domist*" más que a edificios parece referirse al personaje Crísalo.

En Cap. 29, el "*...domist*" se refiere a la casa de Hegión.

En Cas. 168-9, Mirrina dice: "*Nam ubi domi sola sum*", refiriéndose a su propia casa. En 176, Cleóstrata no dice más que un refrán. En 440, Lisídamo dice que "si Calino hubiese estado en casa": "*...si domi esset...*" es decir su propia casa. En 497, Lisídamo pregunta "*...quando uxor domi est?*" refiriéndose también a su propia casa. En 547, el "*satis domist*" de Cleóstrata asegura que tiene en su casa lo necesario para la boda. En 835, Lisídamo pregunta a Olimpión si su mujer está dentro de casa y éste le contesta que sí de esta manera: "*Domist, ne time*".

En Ep. 171-2, con el "*hanc quae domist...*" Apédices se refiere a la casa de Estratipocles, hijo de Perífanos. En 33 el "*domist*" se refiere a la casa de Estratipocles hijo de Perífanos, y coincide con la salida de escena del personaje. En 677, Epídico se refiere a la casa de Perífanos con un: "*Auxilia...sunt domi*".

En Menaech. 42, el actor que recita el prólogo dice

que el senex ha dado el nombre del hijo perdido al que le queda, y para ello utiliza la expresión "*qui domi est*". En 560, la mujer de Menecmo I dice refiriéndose a su casa: "*domist*". En 665, Penículo, parásito de Menecmo I, dice refiriéndose a la casa de este: "*...nil est quod perdam domi.*"

En Merc. 563, Demifón pregunta a Lisímaco si la meretriz está en su casa así: "*Est mulier domi?*" . En 589, Carino dice: "*Si domi sum, foris est animus; sin foris sum, animus domist,*" refiriéndose a su casa (de Demifón), y a la inquietud amorosa en la que vive. En 935, Eutico recuerda a Carino, en medio de su delirio amoroso, que su amante Pasicompsa está en su casa así: "*Quin domist*".

En Mil 301, Palestrión, falsamente asombrado, se extraña de que la meretriz no esté en casa de Pirgopolinices así: "*Eho an non domist?*". En 341, Palestrión asegura que la mujer no ha salido de la casa de Pirgopolinices así: "*...si ea domist...*" En 973, Pirgopolinices pregunta qué se hará con la mujer que tiene en su casa de esta forma: "*Quid illa faciemus concubina quae ... domist?*". En 1154 el "*domi esse...*" no significa mas que "sobre ese particular" (cf. Ernout IV p. 253).

En Most. 690, Simón sale relamiéndose de gusto de su casa por el desayuno que le ha servido su mujer y dice: "*Melius anno hoc mihi non fuit domi*".

En Per. 45, la expresión "*si id domi esset...*"... equivale a: "Sobre ese particular". En 120 Saturión, refiriéndose a la casa del parásito, dice: "*...domi est*". El verso 122 no reemplaza a ningún edificio en escena. En 190-1, Tóxilo dice a Pegnión que desea que esté en su casa así: "*...ut domi sis...*", y Pegnión se dispone a obedecerle diciendo que va a casa de esta manera: "*Domum : uti domi sim...*". En 391, Saturión recuerda a sus hijas la dote que tiene en su casa, y les dice: "*...quoi dos sit domi*".

La referencia a "*domus*" en Poe. 867 no suple a ningún edificio en escena.

En Ps. 84, Pséudolo se refiere a la casa de Simón de esta manera: "*...in nostra domo est*". En 189, el leno Balión en su largo monólogo se refiere a las gentes que tienen grano en sus casas. En 1118, Hárpax se refiere a la casa del leno Balión así: "*Leno ubi esset domi...*" .

En Rud. 292, la fórmula "*est domi...*" no es más que una expresión del coro de pescadores para decir lo que ocurre en casa de un pescador: "*Necessitate quicquid est domi id sat est habendum*".

En Tru. 114, Astafio se dispone a ir a casa de Diniarco y dice: "*...si domi erit*". En 554, Cíamo, el esclavo de Estrábax, lleva una serie de regalos desde la casa de su amo a la casa de Fronesio y dice: "*Nam hoc... domist*". Según Sonnenschein, op. cit., todas estas expresiones se encuentran ya recogidas también

en Catull. XXXI, 14 ("*ridete quidquid est domi cachinnorum*").
Cic. Att. X, 14, 2; De Orat. I, 55, 254; Phil. III, 5, 11 etc.
Seneca De Benef. III, 8, 1, Juv. I, 1195.

1-2-4 Fórmulas con "domus" y otros verbos

a) "*Domus habeo*"

(Sonnenschein). En Au. 110, Euclión dice que va a guardar el oro en su casa así: "...*habere aurum domi*".

En Mil. 191 ss., el único "*domi*" que se traduce como "casa" es el del v. 194: "*Domus habet hortum..*", refiriéndose a la casa de Pirgopolinices. (Cf. Ter. Ad. 1413).

b) "*Domus con otros verbos*".

En Cist. 204, el joven Alcesimarco dice refiriéndose a su casa: "*Hanc ego de me ... domus facio...*" Cf. Cic. Pro. Mur. 24, 40; Sen. Epist. 9, 15, 81, 22; Juv. XIII, 57.

1-2-5 Fórmulas según los distintos casos de "domus"

En Anf. 450, Sosias dice que va a su casa (de Anfitrión) así: "*Domum*".

En As. 161, Diábolo reprocha a Cleereta que lo haya puesto a la puerta de su casa. (Cf. cap. I, pág. 15).

En 469, Leónida ordena al mercader que entre en casa de Demeneto así: "*Aufer te domum...*" En 884, Demeneto dice en relación a su mujer y a su casa: "*Egon ut non domo uxori meae*". En 896, Artémona dice en relación a su marido: "*...nam si domum redierit hodie...*" En 902, Artémona vuelve de nuevo a augurar un mal rato a su marido cuando regrese a casa, y así se lo dice al parásito: "*Sine: < re > uenias modo domum*". En 937, Demeneto se deja conducir a su casa arrastrado por su encolerizada mujer y dice: "*...uxor abducit domum*".

Para Au. 176-7, cf. cap. I, pág. 16 .

En 266, Euclión sospecha que Megadoro sabe que guarda un tesoro en su casa y dice: "*Credo ego...ese thesaurum domi*". En 293, Ántrax hace una repartición de criados (cf. lo dicho en cap. II, pág. 158), señalando, por un lado, la casa de Euclión (cf. Ernout I, pág. 165), y por otro la de Megadoro. En 341, Estróbilo dice: "*Domo abs te...*" refiriéndose a Congrio y a la casa de Euclión. En Bacch. 225, Crísalo dice que no tiene nada en su casa (cf. p. 247), aunque la traducción puede ser también: "En mi campo". En caso de referirse a un edificio sería la casa de Mnesíloco = 315 ("*...inde auri domum*"). En 326, se refiere a la casa de un tal Teótimo ("*ab Theotimo domum*"). En 373, el esclavo Lido está alabando en un monólogo la casa de las dos

hermanas y dice: "...domus opime atque opipare<st>" . En 458 el "custodit domum" de Lido se puede traducir por "mirar sus propios intereses". En 529, el joven Pistoclero se impacienta porque no viene Mnesíloco y duda de ir a su casa diciendo: "...si forte est domi" . En 776, Nicóbulo pregunta: "...ut aurum repetam ab Theotimo domum?" . En 1048, Nicóbulo dice que va a su casa a buscar unas monedas así: "...quam reuenisset domum" . En Cap. 33, el actor que recita el prólogo vuelve a recordar los esfuerzos de Hegión por traer a su casa a su hijo de esta manera: "Reconciliare ut facilius posset domum" . En 36, el actor del prólogo dice, señalando la casa de Hegión: "Hinc amittat domum".

1-2-6 Fórmulas relacionadas con el movimiento escénico

En la abundante relación formularia dada por W. W. Mooney, The house-door on the ancient stage, Diss. Baltimore, 1914, págs. 83-4, y sobre todo en la serie de tablas, se dice que la entrada en escena se hace por las puertas de los edificios del decorado, tanto en autores griegos como en Plauto, Terencio, Séneca o fragmentos recogidos en las págs. 85-91; observamos algunas contradicciones. Así, en pág. 86 cita fórmulas como "*producere ante aedes foras*", que informan del espacio escénico de delante de los edificios en escena, y no de los mismos edificios (igual en "*ire foras ante ostium et ianuam*" y "*Prodire huc ante aedes*" [pág. 89], o "*euocare huc ante aedes, euocare ante ostium*" de pág. 91).

Por ello, aquí hemos seleccionado solo aquellas expresiones de entrada en escena (o salida) cuya recurrencia nos hace considerarlas fórmulas informativas y sustitutivas de escenografía, y no hemos tenido en cuenta las que aparecen de forma esporádica.

Las hemos encuadrado en su contexto añadiendo algunas olvidadas por Mooney. No obstante, no podemos dejar de agradecer a este trabajo la ayuda inestimable que nos ha prestado. Aclararemos también que en dichas tablas Mooney solo cita los casos y la frecuencia, pero no las obras en donde se encuentran y esto lo hemos añadido en este trabajo.

1-2-6-1 "*Abire domum*"/"*Abire (hinc) domum*"

Según Mooney, esta expresión aparece en Plauto tres veces indicando entrada en escena. Nosotros hemos encontrado excelente la distinción que hace Feyerabend en op. cit p. 38 (nosotros indicaremos cuando hay entrada o salida de escena) así:

a) "*Abire domo*"

En Anf. 502, en donde Alcmena pregunta a su marido por qué razón se ha ido tan precipitadamente de la casa así:

"Quod tam subito domo abeas?".

En Au. 105, Euclión se siente molesto por tener que dejar su casa y dice *"...quia ab domo abeundum est mihi"*.

Añadiremos una serie de ejemplos en los que la fórmula *"abire domo"* no indica movimiento escénico, pero sí su presencia escenográfica.

En Ep. 46, Epídico dice así antes de salir de casa de Perífanos hacia las legiones: *"...hinc ad legionem abiit domo"*.

En Merc. 12, Carino dice que hace mucho tiempo que ha dejado la casa, de esta manera: *"...postquam abiit domo."*

En Stich. 29, en donde Panegiris dice que hace tres años que sus maridos salieron de casa así: *"...uiri nostri domo ut abierunt"*.

En Tri. 1010, Estásimo decide ir a buscar a su amo a la casa (de Cármides) así: *"...quom abiisti domo"*.

b) "Abire domum"

Nosotros hemos encontrado:

En Cap. 506-7, Hegión dice que Tíndaro se ha ido así: "*Ille abiit domum*".

En Cas. 484, Lisídamo dice que mientras la vecina se acuesta en su casa, se las arreglará para que el vecino (casa de Alcésimo) se aleje de la suya así: "*Illa hic cubabit, si uir aberit faxo domo.*" Feyerabend da en Cist. 148. (con salida de escena) donde la lena dice: "*Ego abeo domum.*" y según Ernout (III pág. 22) entra en casa de Melenis. En 596, Fanóstrata sale de escena a dentro de su casa (de Demifón) cuando Lampadión le dice: "...*uti abeas domum.*"

En Mil. 655, Periplectómeno decide irse a su casa con estas palabras: "*Abeo domum*".

En Most. 583, Tranión le dice al usurero que se vaya a su casa así: "*Immo abi domum.*"

En Per. 147, Tóxilo anuncia la salida de escena de Saturión mandándolo a su casa de esta manera : "...*abi domum*" En 306, Tóxilo informa de la salida de escena de Sofoclidisca hacia la casa de Lemniselene así: "*Abi domum*". En 309, Agorastocles manda a Milfión que se vaya a su casa de este manera:

"*Abi domum...*"

Añadimos:

En Rud. 812, Démones pone en fuga a Lábrax con un "*...qua domum abeat nesciat.*"

En Stich. 263-4 Gelásimo hace salir a Crocotio de escena hacia casa de Panegiris con un: "*Abi sane domum.*"

En Tru. 838, Calicles ordena a la sirvienta y la peluquera de Fronesio que entren en la casa y salgan de escena así: "*...abite tu domum, et tu autem domum.*" (se sabe que es a la casa de Fronesio por los versos siguientes 843 ss.).

Para terminar este estudio con el verbo "*abire*", citaremos otro caso en el que "*domus*" no se encuentra en ablativo:

Poe. 813, en donde los testigos salen de escena con un "*domos abeamus nostras...*"

1-2-6-2 "*Ire domum*"/"*Ire (hinc) domum*" y variantes

Esta fórmula suele coincidir con salida de escena de personajes.

Mooney en sus estadísticas cita dieciséis casos en Plauto. Nosotros hemos encontrado los siguientes pasajes:

En Anf. 1015-6, Anfitrión decide salir de escena (aunque no lo hace), e ir dentro de su casa para averiguar por qué Alcmena se ha deshonrado y dice: "*Nunc domum ibo atque ex uxore...*".

En As. 594, Argiripo se queja a Filenio de que su madre le haya despedido a su casa con un "*Domum ire iussit*". En 921 (=923, 924, 925, 940), Artémona dice a su marido de forma amenazante: "*I domum*", a la vez que lo arrastra fuera de escena.

En Au. 712, Estróbilo, al ver venir a Euclión, decide esconder el oro robado en la casa del senex y sale de escena con un: "*Ibo, ut hoc condam domum*".

En Bacch. 507, Mnesíloco se dispone a ir a la casa de las dos hermanas cargado de regalos y dice: "*Nam iam domum ibo...*" y es un anuncio de su posterior salida de escena (v.525). En 529, Pistoclero impaciente, decide ir a casa de Mnesíloco y dice: "*Ibo...huc...domi*".

En Cap. 451, Hegión habla de la casa del pretor así: "*Hunc ire huic ut liceat domum*", pero no hay salida de escena.

En Cist. 629, Melenis anuncia su salida de escena hacia la casa de Selenio (cf. Ernout III pág. 44) con estas palabras: "*Ibo domum...*".

En Menaech. 663, la mujer de Menecmo I sale de escena y entra en su casa con un: "*Eo domum*".

En Menaech. 954, el médico decide irse a su casa para hacer los preparativos al enfermo y dice: "*Ibo domum*", lo que no es más que el anuncio de su salida de escena. En 1034, Mesenión comunica a Menecmo I su salida de escena hacia la casa de su amo así: "...*ibo domum*".

En Mil. 259-60, Palestrión informa a los espectadores de su salida de escena hacia su casa con un: "*Ibo domum*". En 585, tras el "*ibo hinc domum*", Hadmmond y Moseley dicen: "Con estas palabras Escéledro, poco a poco, entra en casa de Pirgopolinices". En 1101, Palestrión da consejos a Pirgopolinices para que la meretriz Filocomasio vuelva a su casa así: "...*esse ut eat domum*". En 1278, Pirgopolinices manda entrar a la mujer que le han dispuesto en casa de Periplectómeno (cf. Ernout IV pág. 262) de esta manera: "*Iube domum ire*". En 1305 (= 1387), y según G. La Magna: "Palestrión se dirige a la casa de Pirgopolinices para llamar a Filocomasio".

En Per. 198, Tóxilo decide ir a su casa y anuncia su salida de escena con un: "*Ego domum ibo*".

En Poe. 851, Sincerasto dice: "*Nunc domum ibo*", y al

mismo tiempo se dirige a la casa del leno Licón.

En Stich. 249, Crocotio pide a Gelásimo que vaya a casa de Panegiris así: "...ut ires ad sese domum". En 264-65, Gelásimo informa de la salida de escena de Crocotio a casa de Panegiris de esta forma: "Abi sane domum".

En Vid. 53, el joven Nicodemo anuncia su salida de escena hacia su casa con un: "Immo ibo domum".

1-2-6-3 Variantes con "Exire más domum"

En Au. 178, Eucliōn dice mientras sale de su casa: "Exibam domo" .

1-2-6-4 "Redire domum"

En As. 896, Artémona se refiere a la vuelta de su marido a casa (cf. pág. 252).

En Au. 237, Eucliōn dice que volverá pronto del foro a casa así: "...a foro redeam domum".

En Cas. 955, Lisídamo se encuentra perdido si vuelve a su casa, y lo dice así: "...si domum redeo".

En Eist. 90, Selenio cuenta lo que le ocurrió cuando

volvió a su casa ("*dum redeo domum*"), después de la procesión. En 102, Selenio dice que su madre está enfadada porque ella no va a su casa (cf. pág. 220).

En Menaech. 247-8, Mesenión pide a su amo Menecmo II volver a casa así: "*Quin nos hinc domum redimus*".

En Most. 485, Tranión le dice a Teoprópides que su hijo después que volvió de la cena a casa...: "*Postquam rediit a cena domum*".

En Stich. 65, Antifón habla a sus criados de dentro de la casa y les ordena que tengan todo dispuesto cuando él vuelva a casa así: "...*quom redeam domum*".

1-2-6-5 "*Habere domi*"

Para Au. 110, y Mil. 191 ss., cf. pág. 251.

En Ep. 542, Perífanos dice que tiene una hija en su casa. Cf. págs. 197, 244. En 581, Perífanos se refiere de nuevo a su casa de esta forma: "...*qui habeam alienas domi*".

En Poe. 1049, Agorastocles dice refiriéndose a su casa: "... < q > *uam habeo domi*".

En Stich. 397, Panegiris dice refiriéndose a su casa: "*Sat*

seruorum habeo domi".

En Tri. 733, Calicles habla de su casa así: "...*me habeam domi*" .

1-2-6-6 . "*Fugere domum/ domo*"

En Cap. 975, Ergásilo dice refiriéndose a la casa de Hegión: "...*et tuum Stalagmum seruom qui aufugit domo*".

En Menaech. 850, el anciano manda irse a la casa (de Menecmo I), así: "*Fuge domum quantum potes*" (lección de CD).

1-2-6-7 "*Venire domum*" y variantes

a) "*Aduenire domum*"

E. Feyerabend "De verbis...", pág. 20 ss., dice en los cuatro lugares que siguen: "*aduenire*" , se refiere a la casa que aparece edificada en escena. Nosotros opinamos que, más que edificada, es el edificio principal (y tal vez único) de la escenografía de las obras. Cita Feyerabend:

Mil. 578, ("*aduenire a foro domum*"), teniendo "*domum*"

el significado de "casa de Pirgopolinices", según la traducción de este autor. En 806 ("*aduenire domum*"), igualmente "*domum*" significa "casa de Pirgopolinices". En Poe. 928, traduce "*aduenire a foro domum*", como "casa de Agorastocles". En Per. 731, traduce "*aduenire domi*" como "casa de Dórdalo".

A esta relación de ejemplos, nosotros añadimos:

Anf. 654, *aduenturum domum* , 669 "*adueniri domum*", 706 "*...qua me hodie aduenientem domum*" , 713 "*...adueniens offendi domi*" , 759 "*...me aduenire nunc primum ...ad te domum*". En todos los casos, "*domus*" suple a la casa de Anfitrión.

Cap. 911, en donde un esclavo de Hegión dice refiriéndose a la casa de su amo: "*... in nostram aduenit domum*".

Ep. 361, en donde Epídico dice: "*Is adornat adueniens domi...*" , refiriéndose a los preparativos de boda que dispone Perífanes en su casa .

b) "*Conuenire domum*"

En Ep. 196, Epídico dice: "*...utinam conueniam domi Periphane...*".

c) "*Deuenire domum*"

En Cist. 301, Alcesimarco pregunta qué debe hacer, ena-

morado como está de Selenio, y un amigo le contesta: "*Ad matrem eius deuenias domum*".

1-2-6-8 "*Ducere domum*" y variantes

En As. 937, Demeneto emplea la fórmula (cf. pág. 252), haciendo tal vez una parodia de la expresión "*ducere domum*" = "desposarse". Lo mismo en Curc. 518. Cf. págs. 243-44.

En Ep. 315, el esclavo Epídico, hablando a personajes mudos e iniciando los preparativos del banquete en la casa de Perífanos, manda traer una flautista con esta fórmula (cf. pág. 244).

En Merc. 980, Eutico dice, refiriéndose a la casa de Lisímaco: "...*redduxi domum*".

En Mil. 121, Palestrión dice: "<de>*duxit domum*", refiriéndose a la casa de Pirgopolinices. En 790, Palestrión dice a Periplecómeno que se lleve a casa a la meretriz con la expresión ya comentada en pág. 245.

En Poe. 269, Adelfasio dice a Anterástile refiriéndose a su casa: "...*neque duxit domum*".

En Ps. 867, Balión dice al cocinero: "*Qui te ad me adducam domum?*".

En Stich. 128, Antifón dice refiriéndose a su casa: "*Ut*

uos hinc abducam domum". En 444, Estico dice: "...abducant domum", refiriéndose a la casa de su amo Epígnomo.

En Tru. 114, Diniarco dice, refiriéndose a la casa de la meretriz: "...eumpse ad nos, si domi erit, mecum adducam".

1-2-6-9 "Mittere domum" y variantes

Para Cap. 36 (prol.), cf. lo dicho en la pág. 253.

En Menaech. 965, Menecmo I, a la vez que sale de escena, dice: "*Intromitatar domum*".

En Per. 680, Tóxilo dice a Sagaristión refiriéndose a su casa: "...permittat domum".

En Rud. 488, Cármides dice refiriéndose a su casa: "*Amittit ornatum domum*".

En Tru. 230, Astafio dice, refiriéndose a la casa de la meretriz, en general (su casa en particular): "...eum mittat militia domum".

1-2-6-10 "Recipere domum"

Para Most. 541, cf. lo dicho en pág. 245, en donde

Tranión ve salir rápidamente a Teoprópides, y se hace esta pregunta.

En Per. 405, Tóxilo entra en escena, saliendo de su casa y hablando a los criados de dentro de la misma, según la convención y dice: "*Iam ego domum me recipiam*".

1-2-6-11 "*Inuisere domum*" y variantes

En Au. 202, Euclión dice refiriéndose a su casa: "...*uerum interuisam domum*". En 203, Euclión sale a escape hacia su casa mientras dice: "...*nam est quod <in>uisam domum*".

FÓRMULAS CON EL LOCATIVO "DOMI" QUE HACEN IMAGINAR CASAS

En As. 815, Diábolo se vuelve hacia la casa de Cleereta, donde Demeneto le dice al senex: "...clam domi uxorem tuam?" En 827, Diábolo sale de escena hacia su casa (cf. cap. I, pág. 16).

En Bacch. 747, el "*apud te uinctum adseruato domi*", se refiere a la carta que escribe Crísalo en la que "*domi*" suple la casa de Nicóbulo = Tru. 213, en donde Enk, op. cit., págs. 58 a 59, en lugar de la lección de los códices "*de bonis*", acepta la fórmula: "*apud nos...domi*", que se refería a la casa de Astafio, y con la que estamos de acuerdo puesto que, como dice Lindsay, "*neniam dixit*" y Spengel en su edición omite "*de*". Creemos que "*de bonis*" es una glosa que se ha filtrado en el texto (cf. aparato crítico de Ernout, VII pág. 112, en donde se lee: "*de bonis*" ABCD:domi Fest., fortasse ex alio loco. En 750, Mnesíloco recrimina al esclavo Crísalo su osadía, y le pregunta si no teme que su padre Nicóbulo lo encierre en su casa así: "...atque ut uinctum adseruet domi?".

En Cap. 21 (prol.), el actor que recita el prólogo dice que Tíndaro, sin saberlo, sirve en casa de su padre de esta forma: "*Hic nunc domi seruit...*" (cf. Ernout II pág. 93). En 136, Ergásilo dice: "*Edo domi...*" refiriéndose a la casa de Hegión. En 457, Hegión dice en relación a su casa: "*Ego apparebo domi*". En

804, Ergásilo pide a Hegión: "*Continete uos domi*".

En Cas. 185-6, Cleóstrata dice que su marido "la ha injuriado en casa" así: "*Vir pessumis me modis despiciatur domi*". En 530, Alcésimo dice: "*Usque adero domi*", y sale de escena. En 540, Alcésimo se queja de que su mujer "espera hace mucho arreglada dentro de casa": "*Ornata expectat domi*". En 622, Pardalisca, que ha salido de casa de Lisídamo (cf. Ernout vol. II pág. 197), dice: "*Insectatur omnis domi...*". Mac Cary y W. Willock en su comentario de la obra, pág. 102, dicen: "'Domi' = 'en casa', con valor locativo frente a 'per aedes' = 'por la casa', cf. el verso 763: '*totis aedibus*'".

En Merc. 127, Acantio pregunta si su amo Carino está en casa o dónde así: "*Domin...esse erum Charinum*". En 230, el senex Demifón dice: "*Quam domi ante habui capram*". En 373, ("*eas ac decumbas domi*"), Demifón dice a Carino que entre en casa. Olivieri en pág. 68, comenta así el verso: "Si fueras una persona sensata deberías volver a casa y meterte en la cama". En 797, Lisímaco dice: "*Conciuit hostis domi*", esto es: "He metido el infierno en mi casa" (cf. Olivieri pág. 138). En 949, Carino dice refiriéndose a la casa de su padre Demifón: "*Nunc domi...*".

En Mil. 323-4, Palestrión dice que Filocomasio está en casa de Pirgopolinices así: "*...illa domi*", y Escéledro contesta: "*Quid, domi?*", y Palestrión dice de nuevo: "*Domi hercle uero*".

En 330, otra vez asegura Palestrión que la amante de Pirgopolini-

ces no está en su casa así: "*Domi eccam erilem concubinam*", y Pa-
lestrión, haciéndose el sorprendido, contesta: "*Quid, domi?*" . En
1154, Ernout no traduce el "*domi esse...*" como "en casa", pero sí
G. La Magna en su edición de la obra, pág. 211, quien traduce "en ca-
sa", "cerca de nosotros". Cf. la pág. 249.

En Most. 699, Simón dice de nuevo refiriéndose a su casa:
"*...mihi uxor, scio, domi*" . En 707, Simón dice otra vez refirién-
dose a su casa: "*...quam domi cubem*".

En Per. 52, Tóxilo dice refiriéndose a su casa: "*Vsque ero
domi*" . Para el verso 226, cf. lo dicho en la página 245. En 736,
Tóxilo dice: "*...iam ego usurpabo domi*".

En Stich. 598, Gelásimo dice: "*Iuben domi cenam coqui*,"
refiriéndose a la casa de Panfilipo. En 599, Panfilipo dice a Gelá-
simo refiriéndose a su casa: "*Solus cenabo domi*"= v. 602: "*Iube ce-
nam domi coqui*".

En Tru. 598, Fronesio pregunta dónde está Diniarco,
y Cíamo contesta: "*Domi*".

1-2-7 Algunas observaciones sobre la utilización de fórmulas con "domus" para la narración de temas esenciales del argumento de las obras

Una vez vistas las fórmulas substitutivas con "*domus*" y variantes, haremos una breve referencia a la forma de utilización de las mismas en algunas obras para informar de temas esenciales en la intriga de dichas obras así:

I- En "*Aulularia*" :

a) Tema: Euclión no quiere salir de casa por miedo a que le roben su tesoro:

v. 110: "*Habere aurum domi*".

v. 118: "*Postidea domum me rursum quantum poter...*".

v. 181: cf. pág. 243.

v. 189: "*Atque oculos effodiam domi*".

v. 204: "*Iam inuisam domum*".

v. 266: "*Esse thesaurum domi*".

v. 273: "*Redeam domum*".

v. 293: cf. cap. II, págs. 158, 252.

b) Tema: Preparativos nupciales en la casa:

v. 341: "*Domo abs te adferto, ne operam perdas poscere*".

v. 544: *"Res structa est domi"*.

II En "Báquides":

a) Regreso a casa:

v. 43: *"Se reuehat domum"*.

v. 44: *"Ut reuehatur domum"*.

b) Guardar el oro dentro de la casa (= "Aulularia")

v. 315: *"Sed nihilne attulistis inde auri domum"*.

v. 326: *"Ut illud reportes aurum ab Theotimo domum"*.

v. 373: *"Omnis ad perniciem instructa domus..."*.

v. 458: *"...custodit domum"*.

v. 648: *"Ut domo sumeret..."*.

v. 747: Cf. pág. 267.

v. 750: *"...ut uinctum te adseruet domi?"*.

v. 776 (cf. pág. 253).

v. 887: *"...at nobis ueruínast domi"*.

III En "Estico":

a) Temà de la cena

v. 192: *"Si cenasi domi"*.

v. 482: "*Genabo domi*".

v. 590: "*Vos inuitassem domum*".

v. 598: Cf. pág. 269.

v. 602: Cf. pág. 269.

CONCLUSIONES SOBRE SUBSTITUCIÓN DE EDIFICIOS CON "DOMUS"

1-2-1 "Domus" más deícticos

En "Anfitrión":	CASA DE ANFITRIÓN.
En "Aulularia":	CASA DE EUCLIÓN.
En "Cistelaria":	CASA DE LAMPADIÓN (= CASA DE DEMIFÓN).
En "Curculio" :	CASA DEL LENO CAPADOX.
En "Epídico" :	CASA DEL SENEX PERÍFANES.
En "Miles" :	CASA DE PIRGOPOLINICES.
En "Persa" :	CASA DE TÓXILO.
En "Pséudolo" :	CASA DEL LENO BALIÓN.
En "Trinummus":	CASA DE CÁRMIDES.
En "Truculentus":	CASA DE ESTRABAX.

1-2-2 "Domus" más posesivos

Las mismas substituciones que en 1-2-1.

1-2-3 "Domus" más el verbo "sum" (y deícticos)

Las mismas substituciones que en 1-2-1, y además:

En "Asinaria":	CASA DE DEMENETO.
En "Cautivos" :	CASA DE HEGIÓN.
En "Casina" :	CASA DE MIRRINA Y CASA DE LISÍDAMO.
En "Menaechmi" :	CASA DE MENAECHMUS I.

En "Mercator": CASA DE LISIMACO.
 En "Mostelaria": CASA DE SIMON.
 En "Pséudolo": CASA DE SIMON.

En los otros casos no hay novedades substitutivas salvo en:

1-2-6-1 "ABIRE DOMUM" / "ABIRE (HINC) DOMUM"

En "Cautivos": CASA DE HEGION.
 En "Rudens": GRANJA DE DEMONES.
 En "Truculentus" CASA DE FRONESIO.

1-2-6-2 "IRE DOMUM"

Las mismas substituciones escenográficas y además:

En "Báquides": CASA DE DOS BAQUIS.
 En "Poenulus": CASA DEL LENO LICON.
 En "Estico": CASA DE PANEGIRIS.

1-2-6-4 "REDIRE DOMUM"

Las mismas substituciones escenográficas salvo:

En "Cistalaria" : CASA DE SELENIO.
 En "Trinummus": CASA DE CALICLES.

a) "ADVENIRE DOMUM"

Las mismas suplencias escenográficas salvo:

En "Poenulus" :	CASA DE AGORASTOCLES
En "Persa" :	CASA DE DÓRDALO

En los restantes casos hay idénticas evocaciones de los edificios ya vistos, pero anotaremos:

a) En 1-2-6-8 (*"Ducere domum"* y variantes), se hacen imaginar edificios presentes (o supuestos presentes) en escena.

Lo mismo ocurre en 1-2-6-9.

b) No sucede lo mismo con las fórmulas 1-2-6-10 (*"Recipere domum"*), que equivale a entrada en escena de un actor, y con 1-2-6-11 (*"Inuisere domum"*), que equivale a salida de escena de un actor.

INTRODUCCIÓN SOBRE LA VARIEDAD DE SIGNIFICACIÓN DE "AEDIS"

En las tablas de Mooney, op. cit., págs. 85-91, con una exhaustiva relación formularia, se aclara también si dichas fórmulas son de entrada en escena ("por las puertas del decorado"), de salida por las mismas puertas, o de salida de escena $\pi\acute{\alpha}\rho\omicron\delta\omicron\iota$. Y aunque este autor no cite los pasajes plautinos en dichas tablas, hace una excelente relación que conecta la substitución escenográfica de edificios con el movimiento escénico de actores. Además de informar sobre dicho movimiento escénico, a nosotros nos ha sorprendido la variedad semántica del término "*aedis*".

Así en "Pséudolo" 597, "*aedis*" significa "bloque de casas". Como dice Sturtevant en su edición: "Es un uso infrecuente de la palabra. Sin embargo, nos hacemos una clara idea de la disposición de las casas gracias a este verso. A lo largo de la calle principal de la ciudad, se extienden las '*portae*' de los diferentes bloques de casas, separadas por '*angiporta*'. El conjunto de la casa de Balión, Simón y Califón, está situado en el séptimo bloque (v.960), y las casas, consecuentemente, cerca del sexto '*angiportus*' o 'calle lateral'".

La mayoría de las veces "*aedes*" significa "templo" (cf. Au. 1013, 102) como vemos. En relación a Curc. 1013, Anfitrión dice que ha buscado a Náucratis por todos sitios sin

poderlo encontrar incluso "*apud omnis in aedis sacras*" W.B. Sedwick en su edición dice: "'*Aedes sacras*' = 'templos', Plauto usa '*aedes*' o '*fanum*' pero nunca '*templum*'". Otras veces, el término se utiliza como "puerta": así en Anf. 955, en la expresión "*aperiuntur aedis*" y en Most. 403 cuando dice que no responde nadie: "...*quando hasce aedis pultabit senex*".

Otro caso curioso es el de Cas. 662, en donde Pardalisca dice a su amo Lisídamo que Casina los persigue a todos dentro de la casa por todas las habitaciones, utilizando para esta última expresión "*per aedis*".

Quizás uno de los pasajes más interesantes sea el de Cist. 314 en donde para informar del olor de Venus la meretriz dice: "*Venerem meam haec aedes olent...*".

1-3 FÓRMULAS QUE HACEN IMAGINAR CASAS CON "AEDES" Y VARIANTES1-3-1 Deícticos más "aedes"a) *"Habitare, habere, debere, esse más aedes"*

En Anf. 97 (prol.), Mercurio, señala la casa de Anfitrión. Cf. lo dicho en el capítulo II, pág. 203. En 264, Mercurio decide no dejar que Sosias se acerque a la casa de Anfitrión y dice: *"Neque ego huc hominem hodie ad aedis has sinam unquam accedere"*. En 350, Mercurio pregunta a Sosias: *"Quid apud hasce aedis negoti est tibi?"*, mientras ambos discuten a la puerta de la casa de Anfitrión. En 700, Alcmena, señalando su casa, dice a su marido: *"Hic in aedibus"*. Más adelante, en v.1080, Bromia dice a Anfitrión, señalando su casa: *"In aedibus, tu ubi habitas..."*.

Para As. 381-2, cf. cap. I, pág. 15, y para el verso 430, cf. cap. II, pág. 203, en donde Leónidas se refiere a la casa de su amo Demeneto.

b) "*Habere*", "*debere*", más "*aedes*"

En Au. 370, Pitódico, saliendo de casa de Megadoro, (cf. Ernout I p. 169) dice que la casa está llena de ladrones así: "*Rapacidarum ubi tantum sit in aedibus*".

En Bacch. 578, el parásito dice señalando la casa de las dos Baquis: "*Quae harum sunt aedes...*".

En Cap. 96, Ergásilo dice señalando la casa del senex Hegión: "...*quae aedes lamentariae*".

En Cas. 312, Alcesimarco dice refiriéndose a su casa y la de su hijo: "*Nam hasce aedis conductas habet meus gnatus, haec ubi astat...*". En 546, Lampadión señalando la casa de Selenio dice: "*Hic ex hisce aedibus...*".

Para Curc. 39, cf. cap. I, pág. 26.

En Menaech. 307-8, Cilindro, señala la casa de Menecmo I, (Ernout IV p. 32). Cf. lo dicho en cap. I, pág. 33. Luego, más adelante, en el verso 819, el anciano hace a Menecmo II la pregunta vista en la página 197 de este mismo capítulo, y Menecmo II le contesta: "*Tun, senex, ais habitare med in illisce aedibus...?*".

En Merc. 560, Demifón ve salir de su casa a Lisímaco y decide pedirle: "*Ut mihi aedis aliquas conducat uolo*". En 684, Sira explica muy alterada a su señora Doripa que dentro de la casa hay una meretriz así: "...*intus hic in aedibus*". En 832, Carino hace una exaltación de la casa paterna con un: "...*cultus iam mihi harunc aedibus*".

Para Mil. 121, cf. págs. 221, 244 y 264. G. La Magna en su comentario p.51 dice: "Nótese la redundancia en la determinación del lugar . . . '*In aedis*', quiere decir 'en la casa' con una mejor aclaración '*ad se*' = 'cerca de aquí' y '*domum*' equivale a 'Efeso' = 'en la patria'. En 310, Escéledro dice refiriéndose a la casa del miles: "*Has sustollat aedis totas*." En 421, Escéledro pregunta a Filocomasio que qué hace en casa de Periplectómeno mientras la señala así: "*Quid tibi istic in istice aedibus debetur?*". En 1096, Pirgopolinices dice refiriéndose a su casa: "*Prius haec in aedis recipi...*" En 1166, Palestrión, señala la casa de Periplectómeno (cf. lo que se refiere a dicha casa en pág. 168).

La misma idea vuelve a repetirla Milfidipa al asombrado Pirgopolinices en 1278: "*Quia aedis dotalis...*".

En Most. 107, Filolaques dice refiriéndose a la casa de su padre: "*Hic iam aedibus...*" En 400, Tranión dice a Filolaques en relación a la casa de su padre Teopropides: "*Haec aedes iam fac occlusae sient*." En 402, le dice que nadie

hay en la casa así: "...*nemo in aedibus habitet*". En 470, Tranión dice a Teoprópides que hace siete meses que "nadie pone los pies en esta casa" (su casa): "...*quom in hasce aedis pedem...*". En 480, Tranión no sabe cómo decirle a su amo que le han vendido su casa: "...*qui has tibi aedis uendidit*." En 482, Tranión vuelve a señalar la casa de Teoprópides: "...*hic ... ibidem aedibus*". A partir del v. 502, Tranión intenta asustar a Teoprópides sobre el encantamiento de su casa, señalándole sucesivamente, en 502: "...*ibidem in hisce aedibus*", y en 504: "*Scelestae hae sunt aedes...*". En 547, Teoprópides dice: "...*unde hasce aedis emeram*". En 637, Tranión informa al senex de que su hijo ha comprado una casa así: "*Aedis filius tuus emit*". En 647, Tranión explica por qué Filolaques le ha vendido su casa así: "...*postquam haec aedes ita erant et dixi tibi ... continuo est alias aedis mercatus sibi*". En 659, Teoprópides pregunta consternado y en tono despectivo a Tranión: "*Qua in regione istas aedis ...*". Evidentemente el pronombre aquí es despreciativo y Tranión le responde en 664: "*Eas emisse aedis huius dicam filium?*", y, por fin en 670, que es la casa del vecino la que: "*Tuus emit aedis filius*". Pero en 674, Teoprópides insiste en que Tranión llame a la puerta de su casa así: "*Cupio hercle inspicer hasce aedis. Puittadum fores...*". En 796, Tranión dice refiriéndose a la casa de Teoprópides: "*Se hasce aedis uendidisse*". En 843, Simón pide a un personaje mudo que enseñe su casa a Teoprópides así: "...*circumduce hasce aedis ...*". En 977, Teoprópides vuelve a preguntar: "*Quid is!, aedis emit has...*".

Para suplir la casa de Simón en 997: "*Nam eccum unde*

aedis filius meus emit" y en 1026^d, Teoprópides pregunta a Simón: "*De te aedis . I<tane?. De me> ille aedis emerit?*". En 1082, Teoprópides empieza a descubrir la verdad: "*Neque [se] hasce aedis Philolachi uendidisse*", y 1085: "*Neque se hasce aedis uendidisse...*" En 950-1, Fanisco hace extrañado una pregunta a Teoprópides (cf. lo dicho en las páginas 198 y 206), y el senex le contesta: "*Habitaui; uerum emigraui iam diu ex hisce aedibus*".

Para Poe. 78 y 95, cf. lo dicho en cap. I, pág. 43. Para 78, cf. también cap. II, pág. 47 , y para 95, a Ernout, V, pág. 175. Más adelante, en el verso 412, Milfión aconseja a Agorastocles que venda su casa así: "*...uendere hasce aedis licet*".

En Ps. 597, Hárpax busca la casa del leno Balión. Cf. pág. 206.

En Stich. 450^a, Estico habla de que en la casa (de Panegiris): "*Aliud posticum nostrarum harunc aedium*", y a continuación, posiblemente un regidor de escena añade la acotación (450) : "*Posticam partem magis utuntur aedium*".

Para Tri. v. 3, cf. pág. 200.

Para el verso 12, cf. pág. 203.

En 150, Calicles dice de la casa de Cármides:

"Charmides Thensaurum demonstravit mihi in hisce aedibus".

En 167-8, Calicles se lamenta de que en su ausencia, Lesbónico ha aprovechado para vender la casa de su padre Cármides. Cf. lo dicho en el capítulo I, página 60. En 390, Lisíteles nos muestra la casa de Cármides (Lesbónico) con la fórmula vista en la página 207. En v. 867, el sicofante se dirige a casa de Cármides (v. 868: *"ad nostras aedis"*) y dice: *"Apud illas aedis..."* En 1127, Cármides dice refiriéndose a su casa: *"Nam exaedificauisset me ex his aedibus"*.

En Tru. 252, Astafio se acerca a la casa de Truculento y dice: *"...prope hasce aedis adgrediri."* En 638, Estratófanes dice al ver entrar en su casa a Fronesio: *"Ut ego. Hisce effringam talos totis aedibus"*.

Para Vid. 58, cf. cap. II, págs. 201-202.

1-3-2. *"Aedes"* más posesivos

En Anf. 448, Sosias dice refiriéndose a la casa de Anfitrión: *"...Noui aedis nostras..."*

En As. 207, Diniarco dice a la lENA Cleereta: *"Tun mihi aedes... tuae"*. En 220, Cleereta dice refiriéndose a su casa: *"Itidem hic apud nos aedes nobis area est..."* En 346,

Leónidas, esclavo de Demeneto, dice refiriéndose a la casa de este último: *"Esse et aedis....nostras"* . En 387, Libanio, esclavo de Demeneto, dice refiriéndose a la casa de este: *"Sane ego amicus nostris aedibus"*.

En Au. 98, Euclión dice: *"Profecto in aedis meas..."* . En 102, Estáfila dice: *"Nam ad aedis nostram nusquam adiit..."* . En 361, Estáfila dice refiriéndose a la casa de Euclión: *"Nos nostras aedis postulas comburere?"*.

En 388, Euclión grita enfadado, al ver su casa abierta, así: *"Sed quid ego apertas aedis nostras conspicio!"* En v. 438, Euclión vuelve a decir: *"Mearum aedium et conclauium mihi peruium facitis?..."*: En v. 427, Euclión dice: *"Sed in aedibus quid tibi meis..."*.

En Cist. 450, Alcesimarco dice refiriéndose a su propia casa: *"Meae i>ssula sua <aede>s egent"*.

En Merc. 901-2, Carino pregunta muy interesado, que donde está la amante de su padre, y Eutico le contesta: *"In nostris aedibus..."* Carino entonces, según Ernout vol. IV, página 150, volviéndose hacia su casa dice: *"Aedis probas!"*.

En relación a este verso, Enk, en el comentario de la obra (pág. 180), añade: "Para los amantes cual-

quier lugar donde viva su amada les parece hermoso. Carino alaba la palabra '*aedes*' como '*pulchras aedificatas*'; no por que sean tales, sino porque Pasicompsa vive en ella. '*Pulchre aedificatas*' es esa fórmula de venta de la que hace mención Cicerón en De Of. III 55: '*Quodsi, qui proscribunt uillam bonam beneque aedificatam, non existimantur fefellisse, etiamsi illa nec bona est nec aedificata ratione, multo mimis, qui domum non laudarunt*'". Para v. 560, cf. lo dicho en la página 280 ; En 684: "...*solutus intus in aedibus*" . En 786: "*Measque in aedis sic scorta obductarier*". Enk p. 159), '*scorta obductarier*' = '*ob oculos obduci*'". Cf. 923: "*Quia scortum sibi / ob oculos adduxerit in aedis: 'Obductarier'*" = 'Ἐπεισάγειν cf. (Andocid.) Contra Alcibiadem , 14: λαβὼν δὲ τοσαύτην προῖκα ὅσῃν οὐδεὶς τῶν Ἑλλήνων, οὕτως ὑβριστῆς, ἦν ἐπεισάγων εἰς τὴν αὐτὴν οἰκίαν ἑταίρας, καὶ δούλας, καὶ ἐλευθέρας ὥστε ἠνάγκασε τὴν γυναῖκα σωφρονεστάτην οὔσαν ἀπολιπεῖν, ἐλθοῦσαν πρὸς τὸν ἄρχοντα κατὰ τὸν νόμον.

En Mil. 678, Periplectómeno dice: "*Liberæ sunt aedes*", refiriéndose a su casa.

En Most. 446, Tranión anuncia la entrada en escena de Teoprópides, que vuelve a casa con un: "*Quis homo est qui nostras aedes accessit prope?*" En 753, Tranión pide a Simón que les deje visitar su casa así: "*Ut sibi liceret inspicere hasce aedis tuas*". En 953, Tranión dice: "*Quid illisce homines quaerunt apud aedis meae?*"

En Rud. 497, Cármides dice a Lábrax: "*Utinam quom in aedis me ad te adduxi meas*". En 501, Lábrax lo lamenta: "...*in aedis te adduxi meas*". En 1046, Démones dice: "...*ne uxor mea me extrudat aedibus...*".

En Stich. 65, Antifón manda a sus criados de dentro de su propia casa, y realiza una curiosa contraposición entre "*domum*" y "*aedes*" de esta forma: "*Facite nitidae ut aedes meae sint/quom redeam domum*".

En Tri. 869, el sicofante se dispone a golpear las puertas de la casa de Cármides. Este lo ve y dice: "*Ad nostras aedis hicquidem habet rectam uiam*". En 1080, Estásimo señala la casa de Cármides con el verso comentado en las páginas 123 y 201.

En Tru. 281, Truculento, muy enfadado, pregunta a Astafio que viene a hacer a su casa así: "*Sed quid apud nostras...est aedis tibi?*". En 522, Estratófanos dice a Frone-sio "que ha dado a luz un niño..." "*qui aedis spoliis opple-bit tuas*": "Que llenará tu casa de despojos enemigos".

1-3-3 Fórmulas substitutivas de escenografía con "aedis"
y movimiento escénico.

A) Entrada de actores en escena

a-1 *"Egredere ex aedibus"*

En Most. 3, Grumión llama desde fuera a Tranión, que está dentro de la casa de Teoprópides así: *"Egredere...ex aedibus"*, y Tranión entra en escena.

a-2 *"Exire ex aedibus"* y otras

En Most. 730, Carino dice refiriéndose a su padre: *"Necdum exit ex aedibus"*. En Ps. 952, Simias dice a Pséudolo anunciando la entrada en escena del leno Balión: *"...aedes hiscunt"*, y Pséudolo, con una divertida metáfora, contesta: *"Credo, animo malest aedibus. Quia ipsam lenonem euomunt"*.

a-3 *"Extrudere aedibus"*

En Au. 44, Estáfila entra en escena empujada por Euclión, que la arroja fuera de la casa, y pregunta: *"Qua me nunc causa extrusisti ex aedibus?"*. En 70, la anciana se queja a los espectadores de que diez veces al día su amo: *"...extru-*

dit aedibus."

En Rud. 1046, el senex Démones explica a las dos muchachas que no puede acogerlas en su casa por temor a su mujer. Cf. lo dicho en la página 286.

a-4 *"Proripere foras se ex aedibus"*

En Cap. 533, Hegión, entrando en escena y saliendo de su casa, se pregunta: *"Quo illum nunc hominem proripuisse foras se dicam ex aedibus?"*.

a-5 Con la convención "golpear puertas" "abrir puertas"

En Bacch. 581, el parásito golpea la puerta de la casa de las heteras con un: *"Ecquis his in aedibust?"*, anunciando al mismo tiempo la entrada en escena de Pistoclero.

En Curc. 93, Fédromo dice anunciando la entrada de la lena en escena desde la casa del leno Capadox (cf. Ernout III p. 69): *"Viden ut aperiuntur aedes festiuissimae?"*.

En Tru. 257, Truculento entra en escena, saliendo de su casa, con estas palabras: *"Quis illic est qui tam propterue nostras aedis arietat?"*, y aunque Ernout (vol. VII p. 114) traduzca *"nostras aedis"* por "nuestra casa", nos cabe alguna

duda de si no se podría traducir: "Nuestras puertas", dado que esa es la traducción usual en otras fórmulas de este tipo.

B) Salida de actores de escena

b-1 "Intro in aedes"

En Anf. 617, Sosias responde a la pregunta de su amo ("Sed uidistin uxorem meam?"), así: "Quin intro me in aedis numquam licitum est". En 1048, Anfitrión dice: "...intro rumpam in aedis", antes de entrar en su casa y salir de escena. Más adelante completa esta información con un: "Obtruncabo in aedibus (verso 1050) y "pergam in aedis nunciam" (v. 1052).

En Cas. 763, Pardalisca sale de la casa de Lisídamo (cf. Ernout II, pág. 205), y dice: "Omnes festinant...totis aedibus".

En Mil. 460, Palestrión amenaza con irrumpir en la casa de Periplectómeno así: "Intro rumpam recta in aedis".

b-2 "Abire ab aedibus"

En Au. 459, los cocineros entran en casa de Euclión saliendo de escena con un: "Aut abi ...ab aedibus", la acotación de Ernout (I, pág. 175) es: "Los cocinero entran", y, además, en el v. 451, Euclión los ha mandado entrar dentro así: "Ite sane[nunc] iam intro omnes, et coqui et tibicinae".

En Mil. 483, Escéledro informa a los espectadores de la salida de escena de Palestrión hacia el interior de la casa de Periplectómeno con un: *"Hic nunc intus est in aedibus"*.

b-3 *"Abigere ab aedibus"*

En Anf. 150, Mercurio sale de escena y entra en la casa de Anfitrión con un: *"Abigam iam ego illunc aduenientem ab aedibus"*.

En Anf. 973, Júpiter dice refiriéndose a la casa de Anfitrión: *"Fac Amphitruonem aduenientem ab aedibus/ut abigas!"* Marani en su edición de la obra, p. 157, traduce: "Mantenlo apartado de esta casa".

1-3-4 Otras fórmulas substitutivas con "aedis"

En Anf. 733, Anfitrión dice refiriéndose a su casa: *"...huc intuli etiam in aedis..."* En 882, Alcmena sale precipitadamente de su casa. (Cf. Ernout I p. 59) y dice: *"Durare nequeo in aedibus"*. (Según Marani p. 146, había que sobreentender *"his"* = "en esta casa"). En 1067, Anfitrión dice refiriéndose al interior de su casa: *"...ardere censui aedis..."* En 1095, Bromia, asustada, sustituye lingüísticamente los efectos especiales de la venida del dios *"ex machina"* me-

diante una serie de fórmulas con "*aedes*" que se refieren a la casa de Anfitrión y que veremos en el apartado correspondiente a dichos efectos.

En As. 242, Cleereta dice taxativamente al joven Diniarco: "*Si non est quod des, aedes non patent...*" En 362, Libanio dice refiriéndose a la casa de Demeneto: "*...senex seduxit solum sorsum ad aedibus*" En 435, Leónidas dice que no hay otro esclavo mejor en la casa de su amo Demeneto así: "*...in aedibus eri...*" En 762, el parásito redacta las condiciones a Cleereta: "*Ne epistula quidem ulla sit in aedibus*".

En Au. 82, Estáfila dice refiriéndose al interior de la casa de Euclión: "*...an nequis aedes auferet?*".

En Cas. 538, Cleóstrata dice refiriéndose a su casa: "*Liberae aedes ut sibi essent...*" En 776, Pardalisca sigue criticando a su ama, que dentro de la casa del senex Lisídamo dice: "*...extrudere incenatum ex aedibus*".

En Mil. 1096, Pírgopolinices dice refiriéndose a su casa: "*Prius haec in aedis recipi...*".

En Per. 570-71, Tóxilo hace un chiste con respecto a su casa, puertas, etc. y dice: "*...concludi aedis foribus ferreis, / Ferreas aedis...*".

En Poe. 834, Sincerasto sale de la casa del leno Licón y dice: "*Itaque in totis aedibus...*".

En Ps. 895, el leno, Balión dice refiriéndose a su casa: "*Ita in aedibus sunt...*" En 962, Simias busca despistado la casa del leno Balión y dice: "*Quotumas aedis dixerit...*"

En Rud. 1046, Démones, por miedo a su mujer, se niega a ocultar en su casa a Ampelisca y Palestra. Cf. lo dicho en las páginas 286, 288.

En Stich. 61, Antifón indignado con los criados de dentro de su casa les pregunta: "*...quod opus sit facto facere in aedibus?*".

En Tri. 1081, Estásimo comunica a Cármides que su hijo le ha vendido la casa así: "*Vendidit tuos natus aedis..*"

En Tru. 95, Astafio entra en escena dando órdenes a sus criados de dentro de la casa y les dice: "*...atque adseruate aedis*". En 174, Diniarco no se considera totalmente arruinado, pues todavía conserva su casa: "*Sunt mi etiam fundi et aedes...*". Al oír esto la "desinteresada" Astafio, se apresura a responder (v. 177): "*Si quidem habes fundum atque aedis*", "es posible que Fronesio vuelva a tí" y Diniarco contesta (v. 187): "*Euge fundi et aedes, per tempus subuenistis*". En 284, Truculento asegura a Astafio que no hay mujeres en toda

la casa de esta manera: "...Nulla feminast in aedibus?"

En 638, Enk en su edición pág. 148, comenta así el verso de Estratófanos que se refiere a la casa de Fronesio con su "...effringam talos totis aedibus.": "'Totis aedibus', es una expresión que se encuentra también en Mil. 310: 'Credo hercle has sustollat aedis totas' (casa de Pirgopolinices).

Sobre este chiste plautino cf. E. Fraenkel, 'Plautinisches...' p. 106."

1-3-5 Otros verbos con "aedis"

a) "Intromittere in aedis"

En As. 632, Argiripo se queja de cómo Cleereta le ha puesto a la puerta de su casa así: "Hinc me amantem ex aedibus deiecit huius mater".

En Au. 90, Euclión recomienda a Estáfila: "Caue quemquam alienum in aedis intromiseris..." refiriéndose, claro, a su propia casa. En 552-3, Euclión, indignado, reprocha a Megadoro que le haya llenado la casa de ladrones así: "...impleuisti in aedibus" "Qui mi intromisti in aedis..."

b) "Abscedere ab aedibus"

En Most. 7, Tranión pide a Grumión que se aleje de

la casa (de Teoprópolis) así: "*Abscede ad aedibus*" (en el v. 3, Grumión le ha retado a que salga de la casa . Cf. la pág. 287).

En 460, Tranión pide a Teoprópolis que se aleje de su casa así: "...*atque abscede ab aedibus*".

c) "*Videre in aedibus*"

En Merc. 706, Lisídamo se encuentra perdido, pues su mujer va a encontrar dentro de su casa a la meretriz y dice: "*Vi-disse credo...in aedibus*".

d) "*Occludere aedis*"

En Au. 274, Euclión ordena a Estáfila: "*Atque aedis acclude...*".

En Cist. 649, Alcesimarco ordena a los esclavos: "...*occludite aedis pessulis, repagulis*".

e) "*Abducere aedis*" / "*Ducere...ab*"

En Bacch. 593, Pistoclero dice refiriéndose a la casa de las dos Baquis: "*Duc te ab aedibus*".

En Tru. 847, Calicles recomienda a Diniarco que aleje lo más posible a su mujer de la casa (de la meretriz Fronesio)

y le dice: "...abduce ex aedibus".

f) "*Tangere aedes*"

En Most. 454, Tranión pregunta a Teoprópides: "*An tu tetigisti has aedis?*", refiriéndose a la casa del senex.

g) Otras expresiones

En Cas. 521, Lisídamo dice a Alcésimo respecto de su casa: "*Fac uacent aedes*", y en 527 vuelve a decirles: "*Fac habeant linguam tuae aedes*".

En Most. 451, Tranión insiste en que no hay nadie dentro de la casa de Teoprópides así: "*Natus nemo in aedibus*".

1-3-6 Fórmulas con "*aedes*" substitutivas de templos en escena.

En Au. 102, Estáfila dice refiriéndose al templo de la Buena Fortuna: "*Nam ad aedis nostras nusquam adiit, quamquam prope est*". Según W. Wagner en su comentario de la obra, pág. 89: "Este verso no supone que el templo de la Buena Fortuna estuviera unido a la casa de Euclión. (El autor acepta la variante: *Numquam quamquam*).

"Está claro que Euclión tenía como vecino el templo de la Buena Fe, dentro del cual el buen anciano

ha llevado su tesoro (v. 575-6), y como la casa de Megadoro está también en escena podemos colocar junto a ella este otro templo. El adverbio 'quaquam' se utiliza en 'nequaquam' y en 'haud quaquam' (Sall. Catil. 3), 'numquam quaquam' es una verdadera y vigorosa negación. Comparar 'numquam quicquam' en Anf. II, 2, 40, 'numquam quisquam' en Ter. I, 2, 3, Ad. I, 2, 18; IV, 1, 12; V, 4, 1".

En Bacch. 172, el esclavo Crísalo inicia una plegaria informando de la posibilidad de un templo de Apolo vecino a su casa así: "*Saluto te, uicine Apollo, qui aedibus / propinquus nostris...*". En 312, Crísalo dice: "*Quin in eapse aede Dianai...*". En 900, Crísalo dice: "*Illa autem in arcem abiit aedem uisere Mineruae*".

En Poe. 526, se habla de "...in aedem", y A. Nuccietti en pág. 75 le da el sentido de "aedem sacram" = "templo". En 846, se substituye e informa del templo de Venus así: "*Nunc domum haec aedi Veneris*". En 1131, de nuevo hay un: "*Apud aedem Veneris*".

Pasaremos a ver otra serie de expresiones en donde la palabra "puerta" sintetiza y hace imaginar las casas de la escenografía.

1-4 FÓRMULAS LINGÜÍSTICAS CON "PUERTAS" EN LA ESCENOGRAFÍA PLAUTINA

Una vez vistas las expresiones lingüísticas que suplen e informan sobre los edificios que ambientaban la escenografía plautina, nos llama la atención el hecho de que sean las puertas una de las partes más utilizadas formulariamente como síntesis y representación.

Nos faltaba saber si dichas puertas se referían a edificios substituidos por las locuciones lingüísticas estudiadas hasta ahora, o no eran síntesis escenográfica de tales casas (o templos) puesto que la convención "golpear, crujir, abrir puertas" tiene una larga tradición teatral y un dilatado uso escénico desde los primeros tiempos de la historia del teatro ¹⁶⁾.

Antes de pasar al estudio formulario suplencial de puertas de edificios, hablaremos de la sinonimia "*fores*", "*ianua*", "*ostium*"

En el estudio de W. G. Martley "Remarks on Plautus", Hermathena IV, Dublín 1893, pág. 303-9, este autor dice: "Sobre '*fores*', '*ianua*', '*ostium*', en Plauto hay claras diferencias, puesto que se utilizaban según las distintas acciones que se realizaban con las puertas. Pero el uso de '*fores*'/'*ianua*' es idéntico en Plauto y en autores posteriores como Cic. N. D. 2, 27, 67, : '*Fores in liminibus profanarum aedium ianuae nominantur*' y Apul. Met. 9. 20 ('*maritus*) *ianuam pulsat, saxo fores uerberat*'. Al parecer-continúa- la utilización de '*fores*' se relaciona con 'puertas cerradas', ya

que estadísticamente abundan en Plauto las expresiones '*concrepuerunt fores*', '*occludere fores*'. Cuando 'puerta cerrada' se utiliza con '*ianua*', el hablante expresa su sorpresa (cf. Anf. IV, 110, Most. II, 2, 14, Stich. II, I, 36). A veces está cerrada con llave ('*clavis laconica*' de 'Mostelaria')".

Mooney, op. cit., págs. 15 ss., da los siguientes casos:

a) Pasajes en los que '*fores*' y '*ianua*' se refieren a la misma puerta (Most. 444 ss.). Nosotros añadimos que es la puerta de la casa de Teoprópolis. Lo sabemos por el contexto.

Otros pasajes en los que '*fores*' y '*ianua*' se refieren a la misma puerta: As. 241, 384, 390, 424; Stich. 308; Tru. 254 ss. Nosotros añadimos Bacch. 368.

En estos casos:

- 1) En "Asinaria": Puerta de la casa de Cleereta.
- 2) En "Báquides": Puerta de la casa de dos Baquis.
- 3) En "Estico": Puerta de la casa de Panegiris.
- 4) En "Truculentus": Puerta de la casa de Estrabax.

b) Pasajes en los que '*fores*' / '*ostium*' se refieren a

la misma puerta : Anf. 1019 ss.; Au. 666; Bacch. 581 ss.; Cap. 830; Merc. 130 ss.; Most. 1046; Per. 569; Ps. 604 ss.; Heaut. 275 ss. ; Ad. 632 ss., 637.

En estos casos las puertas se refieren a los edificios vistos, y además:

- 1) En "Anfitrión": Puerta de la casa de Anfitrión.
- 2) En "Aulularia": Puerta de la casa de Euclión.
- 3) En "Cautivos": Puerta de la casa de Hegión.
- 4) En "Mercator": Puerta de la casa de Calino.
- 5) En "Mostelaria": Puerta de la casa de Teoprópidas.
- 6) En "Persa" : Puerta de la casa de Dórdalo.
- 7) En "Pséudolo": Puerta de la casa de Balión.

Sobre el uso de "*porta*" en Plauto, G. Garavani, "Menaechmi" pág. 72, al v. 400, dice que se refiere a la puerta de la ciudad de la acción, Epidamno, "frente a la opinión de Operaio que asegura que es la puerta de la casa de Erotio junto con Alterocca". Nosotros reseñamos los casos de Ps. 597, 960, en donde "*porta*" se refiere a la casa del leno Balión.

1-4-1 Fórmulas lingüísticas que suplen deícticamente a las puertas de los edificios en escena

Nosotros hemos señalado los siguientes casos: As. 384; Au. 46; Bacch. 583, 632, 833; Cap. 831 ("*hasce ambas fores*"); Cist. 637; Merc. 900, 988; Mil. 270; Most. 516; Poe. 609; Ps. 1136; Stich. 326^a, 449; Tri. 1123-4; Tru. 256.

Las puertas substituidas son las de los edificios ya vistos en otros apartados con las novedades siguientes:

- 1) En "Cistelaria": Puerta de la casa de Melenis.
- 2) En "Poenulus": Puerta de la casa del leno Licón.
- 3) En "Trinummus": Puerta de la casa de Cármides.

En relación a Cap. 831, y Most. 453, Mooney en pág. 17 dice que son las dos únicas fórmulas con "*ambas*" en Plauto, "prueba evidente de que las puertas son dobles. Las casas privadas de Priene (Wiegand-Schrader, pág. 305) y de Pompeya (Mau-Kelsey, p. 242) son dobles, y en Lucrecio IV, 276: '*Inde fores ipsae dextra laeuaque secuntur*'. "

1-4-2 Fórmula "llamada afuera de la casa a escena por un personaje que se encuentra en la misma"

Como hemos visto, parece ser la forma más antigua

de anunciar que otro personaje entraba en la escena.

Nos atrevemos a añadir que tal vez era un asunto escenográfico y no de tradición teatral. Esto es, que en tragedia, las puertas de casas o palacios podían banalizar momentos de elevada tensión dramática, y no se utilizaban con la profusión que en comedia.

La llamada afuera de un personaje en comedia griega según Mooney se encuentra en Arist. Ach. 748, Eq. 725 ss., Nub. 866 ss. 1165, 1221, Pac. 179, 254 s., Lys. 1106 ss. 1216, Eccl. 960 ss., Menand. (textos de Körte) fab. inc., pág. 18 ss.

Para Plauto, Enk ("Truculentus" pág. 68) da los versos . 254, y Tri. 870, Men. 673 ss., Most. 339, Ps. 1139, 1284, Rud. 481, Tri. 1174.

Nosotros concluimos que se refieren a las puertas de los edificios vistos en los anteriores apartados, y además:

- 1) En "Menaechmi": Se llama a la casa de Erotio.
- 2) En "Pséudolo": Se llama a la casa de Simón.
- 3) En "Rudens" : Se llama al templo de Venus.

(Para Terencio cita Mooney Eun. 530, Heaut. 743, Hec. 720).

1-4-3 Fórmulas "golpear puertas": "pultare fores" y llamada de personajes

Mooney dice que la fórmula se encuentra en Aristófanes Ach. 403 ss.; Nub. 132, 1144; Av. 56 ss.; Ran. 37 ss., 460 ss.; Menandro Epitr. 535 ss. Para Plauto Mooney da los siguientes ejemplos: Anf. 1018-20, Bacch. 581 ss., Cap. 830 ss., Merc. 130 ss., Mil. 1297, Most. 445, Poe. 1118 ss., Ps. 604 ss., Rud. 413 ss., Stich. 308 ss., Tri. 868 ss.

Sobre esta relación, nosotros concluimos: se golpean las puertas de los mismos edificios anteriores y además:

- 1) En "Mercator": Se llama a la puerta de Demifón y de su hijo Carino.
- 2) En "Miles" : Se llama a la puerta de Pirgopolinices.
- 3) En "Rudens": Se llama a la puerta del anciano Démones.
- 4) En "Estico": Se llama a la puerta de Panegiris.

1-4-4 Fórmulas "pultabo foris" y variantes

Después que Mooney hace una exhaustiva relación del vocabulario para "golpear" (κόπτειν, κρούειν, πάειν, ἀράτειν, προσαράτειν, ἐκκόπτειν, λακτίζειν, θεύειν, etc.), y todos los usos del mismo en tragedia y comedia griegas, pasa a hacer una excelente recogida en latín, y en concreto en Plauto.

Para "*pultare foris*", Mooney dice que es la fórmula más utilizada en latín, Petersmann añade la mayor frecuencia en Plauto de "*pultare*" frente a "*pulsare*" y da una interesante relación de variantes, como ahora veremos.

Petersmann dice que la forma con "t" es una peculiaridad del latín antiguo, como en Quint. inst. 2, 4, 14, pero Plauto también conocía la forma en "s" "*pulsare*" como en Rud. 332 (cf. Bücheler, Kl. Schr. III, 174 y Ernout-Meillet 494).

Ambos autores hacen la siguiente relación formularia en Plauto: Mooney: Anf. 449, As. 382, Bacch. 578-9, Cap. 832, Men. 176, Mil. 1254, Most. 403, 445, 453, 456-7, 462, 898, 936, Poe. 728-729, 739, 1120, Ps. 604-5, 1121, Stich. 308, 310, 313, Tri. 868, 870-1. Añadimos Cist. 638.

Respecto de la fórmula de Stich. 313: "*Defessus sum pul-tando*", Petersmann añade que "*defessus*" se une bien al ablativo de gerundio como aquí, o va solo como en Anf. 1014 (cf. Ter. Adelph. 213, 713; Pacuv. trag. 315 (Ribb.), o con el infinitivo como en Merc. 805, Epid. 197, 719 ss. (cf. Benett I, 418)!"

Sobre esta excelente relación, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

Se van a "golpear las puertas" de los mismos edificios vistos anteriormente y además:

- 1) En "Epídico": se suple la puerta de la casa de

Perífanos.

1-4-5 Fórmulas con "frangere", "arietare", "insultare", "uerberare", "attingere".

Según Mooney, "golpear con fuerza" se indica con "frangere" o uno de sus sinónimos. "Aparece la fórmula en:

Anf. 1022, 1026; As. 384, 388; Bacch. 586; Most. 453, 456 939; Poe. 729; Stich. 326^a-327^a; Truc. 256". En todas ellas las fórmulas se refieren a las puertas de los edificios ya vistos anteriormente. Con respecto a Tru. 256, Enk en pág. 68 dice que "arietat", "arietandi", no se encuentra más que en este lugar."Cf. Aristoph. Ran. 38: Τίς τὴν θύραν ἐπάταξεν, ὥς κενταυρικῶς ἐνήλαθ' ὅστις, con la fórmula plautina: '*Quis illic est qui tam propterue nostras aedis arietat?*', y Ter. Eun. 285: '*Ne tu istas (sobr. 'fores') faxo calcibus saepe insultabis frustra*'. "

1-4-6 Fórmulas con "ferire"(fores).

Petersmann (p. 91, nota 3) da los siguientes ejemplos en Plauto: Anf. 1019; Men. 176; Ps. 1131^a.

Estas fórmulas se refieren a los edificios ya vistos.

1-4-7 Fórmulas "crepare", "concrepare" ("foris", "ostium").

Petersmann (pág. 97), da las siguientes citas plautinas:

Anf. 497; Bacch. 234; Cas. 813, 936; Mil. 270; Ter. Adelph. 264,

Heaut. 173, Eun. 1029.

En todos los casos se refiere a los edificios vistos antes excepto:

- 1) En "Báquides" : Se refiere a la puerta de la casa de Nicóbulo.
- 2) En "Casina" : La puerta de la casa de Mirrina, por lo lacunario del contexto, no está muy claramente suplida.

1-4-8 Fórmulas substitutivas de puertas de edificios con "aedis".

A pesar de que estos autores sobre los que nos hemos basado hablan de sinonimias para el término "puerta", nada dicen sobre expresiones como "*aedis aperire*" y otras en las que "*aedis*" más que por "casa" o "edificio", hay que traducirlo por "puerta".

Así en Anf. 955, Alcmena anuncia la entrada en escena de Sosia desde la casa de Anfitrión así: "*Atque aperiuntur aedes; exit Sosia*". Marani, en su comentario de la obra, pág. 154, traduce la palabra *aedes* por "puerta de la casa", con lo que estamos de acuerdo y no con Ernout que (I pág. 62) no se atreve a traducir más que: "Pero se abre: es Sosias".

En Bacch. 1120, Baquis I entra en escena desde el interior de su casa con la fórmula: "*Quis sonitu ac/ tumultu tanto (nomine) nominat me atque pultat aedes?*". En este caso Ernout (II p. 75) sí traduce: "¿Quién llama a mi puerta?".

Para Curc. 93, cf. página 288, en donde

Fédromo se refiere a la puerta de la casa del leno Capadox.

En Most. 400, Tranión aconseja a Filolaques que cierre la puerta de su casa así: "... *haec aedes iam fac occlusae sint*".

En Per. 80, el parásito anuncia la entrada en escena del esclavo Tóxilo con un: "*Sed aperiuntur aedes*". En 570, Tóxilo aconseja a Dórdalo que cierre su casa con puertas de hierro así: "...*concludi aedis foribus ferreis*". En este caso la fórmula no suple a puertas de edificios.

En Poe. 728 ss., Agorastocles refiriéndose a la casa del leno dice: "*Quid, si recenti re aedis pultem?*".

En Tri. 400, el senex Filtón anuncia la entrada en escena del joven Lesbónico así: "*Sed aperiuntur aedes...*" (Ernout VII p. 39, traduce: "Se abre la casa").

En Tru. 256, ya hemos comentado el "*qui tam proterue nostras aedis arietat*". (Cf. págs. 304-306).

1-4-9 Fórmulas "chirriar" puertas sobre posibles "goznes" y "dinteles" en la escenografía.

Petersmann hace una extensa relación de las fórmulas que dicen que "las puertas chirrían" o crujen" y hablan de goznes y pi-

votes. No creemos que haya estudios mucho más completos.

El escepticismo de algunos autores en relación a este tema coincide con el nuestro. Así F. Marani en su comentario de "Anfitrión" pág. 84 dice en relación al verso 1022: "*Effregisti foribus cardines*". "El verbo griego $\phi\omicron\phi\acute{\epsilon}\omega$ se traduce por: 'hacer girar los goznes! Admirable error de antiguos y modernos de que los actores que entraban en escena salían de casa simulando golpear puertas que giraban sobre goznes. Ya Becker en Charide I pág. 231, lo refuta bastante".

En As. 388, el mercader dice en relación a la puerta de la casa de Demeneto: "*Pol haud periculum est cardines ne foribus effringantur*". Y en 426, Leónidas se refiere también a la misma puerta (cf. lo dicho sobre el verso en la página 180). En 474, Leónidas dice refiriéndose al mismo edificio: "*Crura hercle diffringentur*".

Caso curioso es el de Per. 570 ss., en donde se habla de las "puertas de hierro" de la casa de Dórdalo como tema hilarante de alargamiento temático (cf. la abundancia del adjetivo "*ferrea*" en relación con "*foris*").

Pero es sobre todo en Cúrc. 147 ss., en donde Fédromo, en uno de los momentos del hermoso $\pi\alpha\rho\alpha\kappa\lambda\alpha\upsilon\sigma\acute{\iota}\theta\upsilon\rho\omicron\nu$ de la obra, calentado por el vino y un poco de soledad, eleva una plegaria a los cerrojos de la puerta de la amada (casa de Planesio). La acción ambientada por la serenata nocturna, adquiere con esta canción,

que es como un lamento, un sentido más profundo de lo que en realidad es toda la obra: la escenificación de una noche de amoroso deseo en donde la poesía cobra un innegable sabor de jarcha árabe. Y es que si una puerta es el elemento escenográfico mejor aprovechado por Plauto en su teatro, ¿quién puede conseguir como él que sus "goznes", "jambas", "pivotes" y "umbrales" "actúen" en escena?. v. 147-156).

"Danzad -dice el joven- saltad cerrojitos"

(*"Sussilite, obsecro, et mittite istanc foras"*

v. 151).

Y luego se entristece de verlos callados:

(*"Hoc uide ut dormiunt pessuli pessumi"*

v. 153).

G. Mónaco en su comentario al texto (p. 144 ss.) considera un magnífico "motivo dell'insolito procedimento immaginato dell' autore".

(Cf. E. Fantham en "Teatro di Plauto. Il Curculio", J. of Rom. Stud. 1964, pág. 240).

Petersmann, op. cit., relaciona Curc. 158-81 con Arist. Tesm. 487-88 (también Ernout vol. III pág. 72, nota 1): 'Εγὼ δὲ κα-
ταχέασα τοῦ στροφέως ὕδωρ .

"En 'Curculio'-dice Petersmann- la vieja lena derrama una gota de agua sobre el gozne (*"suffundam aquolam"* v. 160). Coulón en su comentario, IV, pág. 37, nota 2, dice que la vieja lena hace esto para impedir que el gozne chirrié, y vierte agua y no aceite que

podría dejar rastros en el suelo". Luego Petersmann se pierde en confusas explicaciones sobre la situación interior de los goznes de la casa de la meretriz.

Muy parecido a este pasaje de "Curculio" es el de Cist. 649 en donde Alcesimarco, en un momento de gran excitación amorosa, pide a los esclavos que echen los cerrojos de la casa de su amada Selenio para que nadie pueda verla. Cf. pág. 294, apartado d).

En Merc. 130, Acantióon quiere echar la puerta abajo, pues no encuentra a su amo Carino: "*At etiam cesso foribus facere hisce assulas?*".

En Tru. 350-1, el joven Diniarco llega angustiado a la puerta de su amada Fronesio y se tortura pensando que tal vez el militar esté dentro de la casa con ella. En un momento de desesperación maldice los cerrojos que todo lo engullen: "*Sed aestuosas sentio aperiri fores/ quae obsorbent quicquid uenit intra pessulos*".

Enk en la excelente edición de la obra (pág. 93-4), dice que el tema se encuentra también en Bacch. 471: "*Atque acerrume aestuosam/ apsorbet ubi quemque attigit*" (la prostituta). En Alciph. III 32, 2: 'Η ἱππόπορνος ὅλον σε αὐτοῖς ἄγροῖς καταπιῶσα. En los pasajes de Plauto sobre el tema, habría que sobreentender las palabras de Carybdis cf. Atheneo, Deipnosoph. XIII, 558: Ἀναξίλας [poeta de la comedia] δὲ ἐν Νεοττίδῃ, que según R. J. Wagner en 'Sym-

bol ad com. Gri. hist. crit! 22 ss., fue escrita entre el 335 y 330 a. J.), quien dice: 'Cualquiera de los hombres que amó a una prostituta una vez, ese ya podría decir que es de un linaje no natural y que para él el mal no existe, pues esas sobrepasan a todos los males'. E. Fraenkel ('Plautinisches...' p. 105, not. 6), cree que el mismo Plauto en este texto había comparado la puerta de Fronesio con la de Carybdis. Para '*pessulis*' Casaubon dice que son cerrojos inferior y superior. Cuando la puerta está cerrada, cada una de las hojas está sujeta por dos cerrojos, de los cuales, uno se ajusta a la piedra del suelo (umbral), y otro al dintel ('*limen superior*'). Cf. el *Léxico de Antigüedades Romanas* de R. Cagnat por G. Goyan, París 1895".

Así, un elemento escenográfico tan nimio como cerrojos y dinteles, en manos de Plauto, cobra una importancia teatral esencial, empleado como está dentro de contextos de gran emoción y belleza erótica.

El motivo "puertas" se utiliza también en Plauto:

a) Para informar de personajes mudos (junto con el vocativo "*puere*"). Así en *Bacch.* 578: "*Puere , pulta ...*" .

b) Para informar de entradas en escena sorprendidas: *Anf.* 1019: Mercurio, transformado en Sosias no sale inmediatamente a escena cuando es requerido por los golpes, pero de pronto aparece en el tejado de la casa (cf. v. 1008). Según Mooney, op. cit. pág. 20, este mismo método se utiliza también en Eurípides "*Orestes*",

1567 ss.

Dentro de este apartado, Mooney (p. 20), habla de los casos plautinos en los que un actor está realmente en escena, pero el que golpea la puerta de su casa no "conoce" su presencia: Merc. 130 ss.: Acantio, sin ver a Carino, golpea la puerta de su casa; como Carino está en escena, inmediatamente se autopresenta con un: "*ecce me*". Esto tal vez porque la fórmula de autopresentación vaya ligada a la presencia, oculta en algún momento, de un personaje que no ha salido de escena definitivamente (cf. "*ecce me*" en Cist. 283, Per. 726, Rud. 241 etc. en el apartado "autopresentación de personajes" en cap. VIII, pág. 815).

c) Para informar del momento del día en que se desarrolla la acción. Según Mooney, "The house...", p. 11, durante el día las puertas de las casas permanecían abiertas; por ese en Most. 444, Teoprópides se asombra de ver la puerta de su casa cerrada y dice: "*Sed quid hoc? occlusa ianua est interdus*". "Esto -dice el autor- se asegura también en la ed. ad. usum Delphini de Var. Clas. IV p. 1966: '*Claudebantur quidem interdium fores intus sed non foris; nisi aut cum aedes essent uacuae, aut cum paterfamilias eos qui domi erant nolebat domo egredi posse*'. "

Otro ejemplo lo da O. Dalman en "De aedibus..." pág. 22: Stich. 308, en donde Pinacio dice al ver la casa de Panegiris: "*Quid hoc? occlusam ianuam uideo*".

Para Anf. 1018, Ussing, en su edición de 1972, pág. 105, dice, ante el asombro de Anfitrión al ver su casa cerrada, ("*Sed aedis occluserunt. Eugepae*"): "*Ianuae interdium apertae esse sole-*

bant, cf. Most. 436, Stich. 308".

La misma opinión da Tyrrell para Mil. Gl., nota a 154, "*hoc aperit nostrum?*"). "Cf. Ashmore And. nota a 682; Fairdough, And. nota a 682".

Ussing explica el asombro de Anfitrión remitiéndose al contexto: "Júpiter, suplantando a Anfitrión -dice-, ha entrado en la casa (983) y se ha encerrado con Alcmena. Mercurio anuncia que no se moverá del tejado, y cuando llega el verdadero Anfitrión, se extraña de que las puertas estén cerradas". Sedwick en su comentario a este verso de "Anfitrión", dice: "La puerta estaba atrancada, pero no cerrada durante el día". (Cf. Beare "La escena...", p. 259).

Nosotros añadimos Cist. 649, en relación a la casa de Selenio. Cf. lo dicho en págs. 294 y 309.

Creemos que en todos los casos hay un alto grado de emoción en la obra por la vuelta de algún personaje (Anfitrión, Teoprópides, el marido de Panegirís), y el motivo de encontrar la puerta cerrada que le impide reunirse con los seres queridos en su casa, o dar una gradable noticia, no es más que un elemento de suspense que añade más emoción al esperado momento.

d) Sobre el tema folklórico de "poner en la puerta" al

amante arruinado.

Asegura Enk en su edición de "Truculentus": "En esta obra es esencial el tema folklórico de poner en la calle al amante que ya está arruinado (cf. v. 56: '*Praestat*,' muy buena conjetura de Buecheler en lugar de la lección corrupta de los códices: '*Petra*', cf. Suet. Vita Domitiani: '*Legatum etiam ex testamento Rusti Caepionis qui cauerat ut quotannis ingredientibus curiam senatoribus certam summam uiritim praestaret heres suus, irritum fecit*'). Ph. E. Legrand en su brillantísimo libro, 'Daos'. Tableau de la comédie grecque pendant le période dite nouvelle, Lyon 1910, compara a Fronesio con otras meretrices (pág. 100) como Cleereta de "Asinaria", y la madre de Mousarión en el VII diálogo de Luciano, Mírtalo del XIV diálogo de Luciano, Petala y Filomena en Alcifón (IV, 9, 15), quienes siempre aconsejan o practican por su cuenta la misma concupiscencia sin vergüenza alguna. Mientras Diábolo ha podido dar algo, Cleereta se decía llena de amor por él, se espiaban, se prevenían sus deseos (As. 204 ss.); cuando ya no tiene nada que dar se le pone a la puerta. En vano el enamorado sin dinero se desespera. Reproduzcamos el texto de la carta de Petala cuando ella, burlándose de su desesperación, escribe al pobre Simalión: 'Quisiera, querido, que se pudiera mantener la casa de una cortesana con lágrimas. Sería rica entonces pues tú no las ahorras. Pero necesitamos oro, vestidos, joyas. ¡Esa es la vida toda!. Si tú traes alguna cosa, ven sin gemir; si no, guarda tus quejas y no me molestes más'.

Este pasaje podría ser remitido a cualquiera de las bellas en su situación que la comedia pone en escena. Así: Nevio fr. inc. fab.

IX, Turpilio, Lindia fr. VI. Cf. también Cecilio, Synephebi, fr. III: '¿Por qué fatigarse en escribir?. Necesito solo cincuenta piezas de oro'. Poner a la puerta al amante arruinado -continúa Enk- en relación con 'adueniat'= πρὸς ὃ ἐπιφοιτῶ cf. Alciph. I, 35 (Schepers pág.. 117): Τὸ πολλάκις ἡμᾶς ἐπὶ τὰς θύρας φοιτᾶν; cf. I. 37, (Schepers pág. 120): πρὸς ἡμᾶς καὶ κοιμησόμενος ἐφοιτᾷ; Lucian. Dial. meretr., XI: Οὐκέτι φοιτᾷ παρὰ σέ, ὦ Δροσί, τὸ μειράκιον ὁ Κλεινέας" .

Posiblemente derivado del tema anterior, se utiliza el de echar fuera a un criado (Au. 44) como en el caso de Euclión, movido por su demente avaricia, arrojando a la calle a la anciana Estáfila. Cf. para poner en la calle al amante arruinado: As. 127, 161, 207, 241, 247, en donde hay un magistral juego con la terminología de edificios y puertas del decorado, que sirve además para explicar la situación del amante arruinado y caído ahora en desgracia: así lo dice Diábolo en los versos 127 y 161. (cf. lo dicho en el cap. I, pág. 15).

En 207, Diábolo continúa: "*Tum mihi aedes quoque arridebant cum ad te ueniebam tuae*". Contesta Cleereta, insensible a su dolor 241): "*Portitorum simillumae sunt ianuae lenoniae*" / (242). Cf. pág. 291.

Otro tema relacionado con el anterior. es el de Merc. 408 y el "*occentent ostium*" de Demifón por el miedo a que una bella joven sirva en su casa. Enk, en su comentario al verso (p. 88-90), lo traduce por: 'Dar una serenata a la puerta'. Estas palabras -si-

que este autor- las interpreta rectamente G. L. Hendrikson en su obra 'Verbal Injury, Magic, or Erotic Comus?' Class. Phil. XX, 1925, pág. 297, en donde dice: 'Usener en su estudio 'Italis-che Volksjustiz' Kl. Schr. IV, p. 360ss.), llevado por una falsa interpretación plautina en relación con la glosa de Festo sobre 'occident' = 'conuicium facere', y por el escándalo de que Demifón haya metido dentro de su casa a una cortesana, interpreta erróneamente el texto. Pero es evidente que a los que se refiere el anciano que 'occident ostium', no son alborotadores, sino admiradores, κωμασταί. Los cánticos a la puerta de una casa, son siempre de sollicitación erótica ('elegorum' = ἐλεγείων), como ya han reiterado poetas como Ovid. Amor. III, I 46: 'Haec est blanditiis ianua laxa meis'. Cf. Meleagr. (A. P. V, 191) sobre un κῶμος solitario: 'Ἐπὶ προθύροισι ... ἐκδήσω ... στεφάνους, ἔν τῷδ' ἐπιγράφας. Κύπρι, σοὶ Μελέαγρος ὁ μύστης σῶν κώμων...'. Sin embargo, Usener cree corroborada su teoría anterior en Merc. 417, cuando Demifón insiste en que con 'esa' mujer dentro de casa 'neque propter eam quicquam eueniet nostris foribus flagiti'. Este autor ve en la palabra 'flagitium' un ejemplo de su interpretación como: 'acción de evidente difamación' en su correspondencia con el 'occident' de la fórmula anterior. Pero aquí 'flagitium' es la ὕβρις o ímpetu amoroso. Cf. Per. 564 ss., en donde Tóxilo dice: 'At enim illi noctu occidentabunt ostium exurent fores!' que traduce muy acertadamente Nixon: 'Aquellos, por la noche, dan serenatas a la puerta'. (Véase sobre 'occidentae', E. Fraenkel en Gnomon. I, 1925, pág. 187 ss.)".

Concluimos así que, tras repasar el repertorio formula-

rio con puertas, la coincidencia con el resto de expresiones lingüísticas que suplen los edificios a los que dichas puertas sintetizan es total.

2) SUBSTITUCIÓN LINGÜÍSTICA DE EDIFICIOS PÚBLICOS: TEMPLOS

Resulta sorprendente observar cómo en las comedias plautinas de evidente ambiente urbano, en donde la mayor parte de la acción se despacha en plena calle, con idas y venidas al foro o al puerto y fatigoso trasiego de dentro afuera de las casas de la urbe, surge de pronto la mención de un templo cercano.

Un templo que, además, se erige en honor, no de los grandes dioses santones de la religión romana, sino del chamán Esculapio ("Curculio"), de Diana Efesíaca ("Dos Baquis"), o un particularísimo Apolo Agieo ("Mercator"). Cf. lo expuesto en págs. 295-6.

Solo en los casos de "Poenulus" o "Rudens", el templo en honor de Venus, situado cerca del mercado de prostitutas (Poe.336), sirve de ambientación excelente a unas obras donde las verdaderas protagonistas son meretrices y casas de lenocinio.

A veces, este halo sacral se logra solo con la mención de un altar, y, como dice muy acertadamente Cocchia en el comentario de G. La Magna al "Miles", pág. 97: "El simple tono solemne de esta plegaria, su honda religiosidad ya convierte la escena en un templo por sí misma".

Y de esto se trata, de no olvidar, de una u otra forma, el "*ludus sacer*" que supone cada representación, bien sea porque se hace imaginar mediante determinadas expresiones lingüísticas un magnífico templo blanco ("Rudens"), o con las hermosas plegarias desperdigadas por las distintas obras plautinas.

Así es que nos choca un poco esa preocupación de algunos autores por situar "a izquierda", "a derecha" o "en el centro" dichos edificios, o vecinos a determinadas casas de la acción. ¿Pero es que realmente se representaban templos en escena?.. ¿Acaso el simple objeto referencial y sintético de un altar no era suficiente?.

Para contestar a estas preguntas hemos ido clasificando el material lingüístico suplencial, del mismo modo que lo hiciéramos con las posibles casas privadas que, según la mayoría de los estudiosos de estos temas, ambientaban las obras de Plauto.

2-1 Deícticos solos que hacen imaginar templos en escena

Los errores en los que incurren los distintos editores para reemplazar dichos edificios religiosos en escena, son los mismos que los ya comentados para la suplencia de edificios privados. Esto es, que, generalmente guiados por un contexto argumental, o bien dejándose llevar por las notas de los prólogos o didascalias, estos eruditos no soportan la desnudez de un "*hic*" o "*iste*" o "*ille*", e inmediatamente lo acotan y lo explican.

Así es que nada dejan para el misterio y la propia fantasía del espectador, nada de lo que Plauto quiso dejar en inquietante ambigüedad, y nos llevan con sus "aclaraciones" a un terreno que no era precisamente el pretendido por su genial autor. Otras veces, violan el suspense y la ironía latentes en el texto teatral desvelando al primer golpe de acotación lo que se tenía que descubrir poco a poco.

En uno de los pasajes del "*Rudens*" es donde mejor se explica el proceso de substitución escenográfica del templo de Venus de forma deíctica.

Palestra y Ampelisca no solo se dan cuenta de que están vivas (v. 229^a- 229 b), sino una junto a la otra. La inmediata plegaria de agradecimiento (256), necesita un lugar apropiado. De pronto, al borde de la orilla del mar (250), Ampelisca señala hacia un lugar inconcreto (253^a) y dice: "*Sed quid hoc, obsecro est?*" y Palestra, sin ver nada, le responde: "*Quid?*", y Ampelisca vuelve a

decir: "*Viden, amabo?*" y por fin, y solo hasta este momento, informa y suple escenográficamente el templo con un: "*Fanum uidesne hoc?*". Pero todavía desea Plauto "situar" el edificio más concretamente y por boca de Palestra pregunta: "*Ubi est?*", y en un alarde de precisión ambiental, Ampelisca contesta: "*Ad dexteram*".

Podemos figurarnos la escena. Un incierto amanecer hace que las sombras y la luz del sol pugnen por vencerse mutuamente. Apenas se ve nada, todo permanece a oscuras, Ampelisca "delinea" la silueta del templo tal como hemos visto, y de pronto, como si de un potente foco se tratase, señala "proyectando luz" en el lugar deseado del escenario.

Solo entonces Palestra admite: "*Video decorum dis locum uiderier*". Solo entonces el espectador "ve" también el templo en la escenografía. Y para contestar las siguientes preguntas del público (lugar, dios en honor del que se erige), todavía Ampelisca añade 255-6 : "*Haud longe abesse oportet homines hinc ita hic lepidus locus*". "*Quisquis est deus, ueneror...*" que es ya una oración agradecida, copia de aquel hermoso: ΖΕὺς ὅστις ποτ' ἐστίν del coro esquileo de "Agamenón" (160).

El nombre de la diosa Venus no aparece hasta los versos 283 ss. en boca de la sacerdotisa Ptolemocracia. (Cf. cap. I, pág. 53 y cap II 171, e inmediatamente Ampelisca vuelve de nuevo a hacer imaginar la escenografía del templo, ahora ya "terminada" con la fórmula deíctica 284 (cf. capítulo II, página 171), a la que la sacerdotisa contesta con un rotundo: "*Fateor*" (v. 285).

Solo en este momento Plauto ha dado por concluída la suplencia escenográfica básica para que el espectador imagine los rasgos ~~esencia~~les del templo y su situación, texto teatral tan perfecto, que también podría tener sentido ante un templo real y con una escenografía detallista.

Más adelante se informará del objeto real que no necesita suplencia formularia, y que realmente representa a dicho templo: el pequeño altar situado en lugar determinado del escenario.

Otro exponente de esta suplencia lingüística de la escenografía de templos en escena en las obras plautinas, lo encontramos en "Aulularia".

Cuando Euclión decide ocultar su oro en el templo de la Buena Fe, inmediatamente Plauto desgrana el formulario que lo reemplaza en la escenografía (cf. sobre todo los versos 609-623).

Pero el anciano, en un momento de la obra, decide que su tesoro no está seguro en dicho recinto y lo "traslada" al bosque sagrado de Silvano, del que dice fiarse más que del de la Buena Fe (675). Estróbilo, que lo observa, salta de alegría (677 ss.) e inmediatamente empieza la suplencia escenográfica de dicho bosque con árboles y todo (678 "...*atque inscendam aliquam in arborem*").

Naturalmente se ha "pasado de un lugar a otro" en el intervalo de un verso (676-677). Aunque la escenografía real de ambos recintos sagrados fuera de lo más detallada, tales recintos se

harían imaginar al espectador.

Clasificaremos dichas expresiones que hacen imaginar templos en:

2-2 Fórmulas lingüísticas substitutivas con deícticos solos

2-3 Fórmulas lingüísticas que reemplazan interiores ("*intus*" / "*intro*")

2-4 Utilización de la convención "hablar a los de dentro"

2-5 Voz en off

2-6 Fórmulas suplenciales con "*fanus*", "*aedes*" y otros

2-7 Fórmulas suplenciales con el nombre de los dioses

2-8 Altars en escena.

2-2 Fórmulas lingüísticas substitutivas con deícticos solos

En Au. 663, Estróbilo, que vigila a Euclión, que ha entrado dentro del templo de la Buena Fé para guardar su oro, dice: "*Nam hic iam non audebit aurum abstrudere*". Scarano, en su edición de la obra, pág. 90, acota el "*hic*" con un largo: "Señalando el templo en el que Euclión ha escondido su tesoro".

La verdad es que Plauto deja en ambigüedad tal "*hic*", y no es aceptable tampoco la traducción de Ernout (I pág. 187) al verso 665: "*Attat, foris crepuit...*" como: "¡Atención!. La puerta del templo ha crujido". Sería más correcto traducir el deíctico tal como está, solo.

Y es que no es hasta el verso 667 ss., cuando Euclión entra en escena con su marmita de monedas de oro en la mano, diciendo que no se puede confiar ni en los dioses: "*Fidei censebam maxumam multo fidem/esse: ea subleuit os mihi paenissimum*". (Después de leer este texto, tal vez sería aceptable la anterior traducción de Ernout).

En Bacch. 305-307, Crísalo dice a Nicóbulo que el lugar idóneo para depositar su oro es junto a Teótimo que está allí: "*Nos apud Theotimus omne aurum deposuimus, qui illic sacerdos est Dianae Ephesiae*". Como tal novedad de la escenografía de "Dos Báquides" no deja de sorprender, Nicóbulo pregunta por el tal sacerdote (308). De pronto Crísalo se acuerda de que su oro está en otro templo, en el Diana, y dice: "*Quin in eapse aede Dianai conditumst*", con

otro deíctico anafórico.

De la misma forma que antes en "Aulularia", no se puede pensar que estuvieran representados ambos templos en escena. La escenografía que se desprende del texto teatral plautino parece sencilla, incluso escasa de medios. A lo largo de ambas obras ("Aulularia", "Báquides"), ambos templos tienen escasa relevancia escenográfica (lo que no ocurre en "Rudens" por ejemplo), todo lo cual nos inclina a negar que, además de las casas en escena, dos templos escasamente rentables, formaran parte de la escenografía.

Con respecto al v. 14 de "Curculio", cf. lo dicho en el capítulo I, pág. 26 y, en relación con el comentario al verso de G. Mónaco (págs. 128-29), creemos que el templo que se evoca lingüísticamente, se está "situando en escena", sea en el centro de la misma o no.

En 389, Curculio, al ver a Licón y para iniciar el diálogo con él, dice: "*Quis hic est qui operto capite Aesculapium salutat?*", indicando con el demostrativo el lugar del templo. Lo mismo en 527, en donde Capadox, solo en escena, dice: "*Quando bene gessi rem, uolo hic in fano supplicare*", en donde el expletivo "*in fano*", hace las veces de acotación al deíctico. En 699, Terapontígono dice: "*Aesculapio huic habeto...*", y G. Mónaco en su edición (p. 215-19) comenta el verso así: "El grupo de personajes en escena se encuentra en el centro de la misma delante del templo", y no sabemos si

es una intuición del autor o se basa en algo concreto, pues no lo explica.

En Poe. 1195, Adelfasio dice: "*Si tibi illi non os oblitum est fuligine?*" y Nucciotti en su edición (pág. 157) acota el pronombre "*illi*" con un: "Igual a '*illic*', 'en el templo'".

En Rud. 61, (pról.) el dios Arturo dice: "*Id hic est Veneris fanum...*", y Ernout (VI pág. 119) acota el verso así: "Señalando con el dedo el templo vecino a la casa de Démones", lo que nos parece un tanto aventurado. En el v. 62: "*Vocauit adulescentem huc*", G. La Magna (pág. 34), explica "*huc*" como: "cerca del templo". En el v. 94: "*Nunc huc ad Veneris fanum*", G. La Magna (p. 37) dice que "*huc*" es una aclaración del "*ad Veneris fanum*". En 128, Pleusidipo dice, señalando el templo: "*Hic dico, in fanum Veneris.*" Cf. lo dicho en cap. I, pág. 53. En 570, Lábrax dice: "*Iam huc in Veneris fanum*", en donde la última parte del verso es una explicación a "*huc*" = 586, donde Cármides dice: "*Quin abeo hinc in Veneris fanum...*". En 622, Tracalión, "saliendo despavorido del templo" como *serruus currens* (cf. Ernout pág. 150), se dirige a los espectadores para pedir ayuda y dice: "*Currite huc in Veneris fanum!*" Cf. lo dicho en cap. I, pág. 171.

2-3 Fórmulas lingüísticas que reemplazan interiores con "intus" /
"intro"

2-3-1 Interiores de templos

En Au. 617, Estróbilo habla lleno de alegría, y tras haber visto y oído a Euclión (cf. capítulo I, página 18), señala el interior del templo. En 620, Estróbilo dice: "*Ibo hinc intro perscrutabor fanum*", aclarando que lo que suple es el interior del templo. En 656, Euclión, muy agitado al haber sido descubierto el escondite de su oro, coge a Estróbilo y le dice: "... *ille nunc intus*", refiriéndose al interior del templo. En 659, Euclión dice: "*Ibo intro*", y Ernout (vol. I pág. 187), se apresura a traducir: "Entro dentro del templo". En 665, Euclión muy agitado por haber sido descubierto, dice a Estróbilo: "*Quis hic intus ...*", señalando y haciendo imaginar de nuevo el templo.

En Rud. 386, Ampelisca, señalando el templo, dice a Tracalión: "*I sane in Veneris fanum huc intro*", haciendo imaginar así los interiores del templo. En 399, Tracalión quiere entrar en el templo para consolar a Palestra y dice: "*Ut eam intro consoler-que...*". En 483, el esclavo Esceparnión explica a los espectadores que la sacerdotisa Ptolemocracia: "*Intro ferundast*", luego el "*intro*" suple el interior del templo de Venus. En 569, Lábrax exultante de alegría (Ernout vol. VI pág. 147), dice: "*Meas oportet intus esse hic mulieres mi Charmides*". Ernout traduce: "... mujeres que deben estar aquí en el templo...". Pero esta traducción

del "*intus esse hic*", no se explica más que por el contexto (cf. v. 563-4). En 570, Lábrax sale de escena hacia el interior del templo diciendo: "*Intro rumpam iam huc in Veneris fanum*". En 642, Tracalión dice a Démones, señalando el interior del templo: "*Duae innocentes intus hic sunt...*" . En 657, Tracalión pide a Démones: "*I obsecro intro subueni illis*", y Ernout VI, pág. 152 traduce: "Te lo suplico, entra en el templo". Lo que se puede deducir también del contexto (v. 644). Más adelante, en 670, Palestra dice refiriéndose al interior del templo: "*<Facta in> nos est modo hic intus ab nostro ero*". En 684, Ampelisca dice refiriéndose a la protección del altar como más segura que el interior del templo mismo: "*Prodesse nobis (plus) potest quam signum in fanum hic intus / Veneris...*" .

2-4 Utilización de la convención "hablar a los de dentro" para suplir interiores de templos en escena

En Rud. 332 ss., Ampelisca entra en escena hablando a la sacerdotisa que está dentro del templo, y le dice: "*Inteblēgo: hanc quae proxumast uillam Veneris fano*". En 481, el esclavo Esceparnión se acerca al templo y llama a la sacerdotisa que está dentro para que salga así: "*Heus <ex>i, Ptolemocratia...*", y en este caso la fórmula no sirve más que para hacer imaginar interiores, pues la sacerdotisa no entra en escena (con mandato: "*Cape hanc urnam tibi*").

2-5 "Voz en off" que hace imaginar interiores de templos en escena

En Rud. 613, Démones "al oír dentro del templo los gritos de las asustadas mujeres" (cf. Ernout VI pág. 150), dice: "*Sed quid hic in Veneris fano meae uicinae/clamoris oritur?*". En 661, Tracalión, que ya ha mandado a personajes mudos que entren dentro del templo (v. 657: "*I obsecro intro...*"), al oír las voces del interior del mismo, exclama: "*Audio tumultum: opinor, leno pugnis pectitur*".

2-6 Fórmulas suplenciales con "fanum", "aedes" y otros

2-6-1 "Fanum"

Aunque ya en fórmulas lingüísticas anteriores hemos clasificado algunas en las que aparecía "fanum" ("*in Veneris fano*" y variantes como acotaciones expletivas de deícticos), completaremos esta relación.

En Au. 583, Euclión, solo en escena, confiesa a los espectadores su deseo de esconder el oro en el templo de la Buena Fé, así: "*Nunc hoc mihi factust optimum ut tie(d) auferam aula in Fidei fanum*". En v. 615, sin advertir que Estróbilo lo está oyendo, Euclión dice: "... *in tuo luco et fano est situm*". Y en 617, Estróbilo vuelve a decir la fórmula del cap. I; pág. 18: "*In fano Fidei*", que no es más que una "acotación" al interior del templo, como ya hemos visto. En 620, el esclavo de nuevo vuelve a hacer imaginar el interior del templo. Cf. pág. 326.

En Curc. 62, Fédromo dice que el leno enfermo está acostado dentro del templo de Esculapio ("*In Aesculapi fano*"). En 204, Planesio se despide de Fédromo diciendo: "...*aperire fanum*". Y en 216, Capadox sale del templo (Ernout III pág. 216), diciendo: "*Migrare certumst iam nunc e fano foras / Quando Aesculapi ita sentio sententiam*". Para el verso 527, cf. lo dicho en la página 324.

En Poe. 323, Adelfasio dice: "... *ecastor Venerem ipsam*

e fano fugent ". Y en 821, con el anuncio de entrada en escena de un personaje: "*E fano recipere uideo se Syncerastum*".

En Rud. 128, el "*...in fanum Veneris*" no es más que una acotación aclaratoria del deíctico "*hic*" = 560 = 564 = 613 = 643-644. Para el verso 586, cf. cap. I, pág. 53, y cap. II, p. 325.

En el verso 1065, Tracalión dice: "*Ita ut occepi dicere, illum quem dudum e fano foras* ". En 1286, el leno Lábrax dice: "*Nunc alteram illam quae mea est uisam huc in Veneris fanum*"; la expresión final vuelve a aclarar el deíctico (= 308 = 570).

2-6-2 "Aedes"

Además de los casos ya vistos en la pág. 292 s, añadimos:

En Poe. 190, Agorastocles decide irse al templo de Venus con esta fórmula: "*Ego in aedem Veneris eo...* ", informando sobre su próxima salida de escena.

En esta obra las fórmulas con "*aedes*" = "templo" son numerosas, pero más que informar sobre la presencia de dicho templo en la escenografía indican solo movimiento escénico. Así en 333 ("*in aedem Veneris*"), 336 ("*quia apud aedem meretricius*") con una preciosa información de la situación del templo en escena y junto al mercado de prostitutas, 339: "...*apud aedem Veneris hodie...*"

Para el verso 526, cf. el comentario de la página 296.

En 847, Sincerasto anuncia su deseo de entrar en el templo de Ve-

nus, donde ha ido a orar.

En Tri. 468, la expresión "*in aedem cenam*", alude al banquete que se daba al pueblo ("*cenae populares*") con la décima parte del botín de guerra que los generales victoriosos ofrecían a Júpiter al volver a Roma". (Cf. L. Cammelli en su edición de la obra, pág. 41, quien dice: "'Aedem' = 'templo'").

2 - 6 - 3 "Otros"

En Ep. 415, Apédices dice a Perífanos: "*Facturum dixit rem esse diuinam domi*"= 419, por lo que Ernout (vol. III p. 145) lo considera como un doblete del verso 415. Nosotros nos aventuramos a dar la posibilidad de una acotación de los manuscritos que se ha colado en el texto.

2-7 Fórmulas suplenciales con el nombre de los dioses

En Au. 584, Euclión inicia una corta plegaria y, como en todos estos casos, invoca el nombre de la divinidad en honor de la que se ha erigido el templo, así: "*Fides, nouisti me et ego te...*" y acaba (586) con un: "*Ibo ad te fretus tua, Fides, fiducia*". Y en 609, Euclión entra en escena, saliendo del interior del templo, y para informar y hacer imaginar dicho ámbito escenográfico, modifica la convención de "hablar con los de dentro del edificio del

que se sale", y se dirige así a la diosa del templo ordenándole: "*Tu modo caue quoui quam indicassis aurum meum esse istic, Fides*".

De nuevo en 621, aunque es ahora Estróbilo quien inicia la plegaria diciendo: "*Sed si reppero, o Fides...*". Por último en 676, Euclición decide "cambiar de decorado", y dice: "...*Silvano potius credam quam Fide*".

En Curc. 217 y 261, Capadox dice haber visto en sueños al dios Esculapio, así: "*Hac nocte in somnis uisus sum uiderier/procul sedere longe a me Aesculapium*". En 270, el cocinero decide hacer un sentido ensalmo a los malos sueños del leno así: "*Pacem ab Aesculapio/ petas...*". En 389, Curculio advierte la presencia de Licón, que ha entrado en escena saludando ritualmente al dios. Cf. lo dicho en pág. 324. Para verso 699, cf. pág. 324.

En Most. 431, Teoprópides entra en escena dando gracias a Neptuno de esta forma: "*Habeo, Neptune, gratiam magnam tibi ...*". (Cf. Tri. 820 ss.; Stich. 403 ss.).

En Poe. 406, Agorastocles manda un saludo a la diosa Venus por medio de Adelfasio, y le dice: "*Veneri dicito multam meis uerbis salutem*". Y en 409 vuelve a decirle: "*Idem edepol Venerem credo...*".

Pero es en "Rudens" donde el nombre de la diosa Venus apa-

rece con mayor frecuencia; así en: 305, 322, 350, 627, 693-4, 727.

2.8 Altaires en escena

En un momento determinado de las distintas obras plautianas, la mención de un altar al que se acogen suplicantes ("Rudens"), donde se hacen sacrificios ("Miles"), o simplemente se adorna ("Mercator"), nos hace pensar en su posible existencia en algún lugar de la escena. Son numerosas las expresiones con "ara" que se encuentran en los textos de Plauto. Procede pues estudiarlas para averiguar cuál es el contenido de las mismas.

En Curc. 71, Fédromo dice a Palinuro señalando el altar que hay delante de la puerta de Planesio: "*Nunc ara Veneris haec est ante horunc fores*". Mónaco en su comentario (pág. 134), asegura que por este verso se deduciría la siguiente disposición de los edificios en escena: en el centro, el templo de Esculapio, y a ambos lados del mismo, la casa de Fédromo y la del leno".

Lo único que nosotros encontramos en dicho verso son una serie de deícticos ("*Nunc*"... "*haec*" ... "*horunc*") que informan sobre la posible presencia de un altar en escena y de su situación.

En Merc. 676, Doripa se aproxima al altar de Apolo situado a la puerta de la casa de Demifón (Ernout IV, pág. 136), y lo señala de esta forma: "*Qui hanc uicini nostri aram augeam*" A. Oli-

vieri en su comentario, pág. 119, anota así el verso: "'Hanc' es un demostrativo en relación con el adverbio de lugar 'aquí', particularidad que también se da en griego. 'Aram' nos demuestra que sobre el palcoscenio había un altar dedicado a Apolo Agieo adornado de ramos de mirto y olivo. Sobre 'augeam' dice Forcellini: 'Augere aram est aliquid arae imponere sacrificii causa'."

En Most. 1094, Tranión se dirige hacia el altar que está delante de la casa de Teoprópides (Ernout vol. V pág. 85), y dice: "*Hanc aram occupabo*". En 1095, Tranión toma asiento sobre dicho altar diciendo: "*Hic ego tibi praesidebo ...*", y en 1097, Teoprópides intenta disuadirlo para que se baje de dicho altar, así: "*Ne occupassis, obsecro, aram*". En 1114, resulta dudoso aceptar el "[*arae*]" entre corchetes. En 1135, Calidamante pregunta a Tranión: "*Sed tu, istuc quid confugisti in aram?*".

En Poe. 318-19, Anterástile dice: "...*Ante lucem ad aedem Veneris uenimus, primae ut inferremus ignem in aram*".

Pero es en el "Rudens" donde con mayor frecuencia se menciona un altar, dada la importancia que en el argumento de la obra tiene el templo de Venus. Así:

En 688, Tracalión dice a Palestra: "*Adsidite hic in ara*", y el "*in ara*" no es más que un expletivo del deíctico en forma de acotación,¹⁷⁾ y Ampelisca comenta (688): "*Quid istaec ara/ prodesse nobis...*", y Tracalión vuelve a recomendarles (691): "*Sedete hic modo...aram habete hanc...*". En 707, Démones comenta: "*Vos in aram*

abite sessum...", refiriéndose a las dos mujeres. En 723, Lábrax pregunta: "*Mihi non liceat meas ancillas Veneris de ara abducere*". En 768, el leno Lábrax dice: "*Ignem magnum hic faciam*", y más adelante aclara la ambigüedad del "*hic*" (v. 768): "*Immo hasce ambas hic in ara ut uiuas comburam*". En 840, Pleusidipo pregunta: "*De ara deripere Veneris uoluit?*". En 1048, Démones ordena a las mujeres: "*Vos confugite in aram potius quam ego*". En 1333, Lábrax dice: "*Tange aram hanc Veneris*," y en 1336, Gripo ordena: "*Tene aram hanc*".

CONCLUSIONES

Como veremos, las expresiones que informan sobre altares en escena son deictico-gestuales y cabe inducir con cierta probabilidad que informan de la existencia real de dichos altares como objetos sintéticos de templos en la escenografía de las siguientes obras:

- 1) En "Curculio": Altar de la diosa Venus.
- 2) En "Mercator": Altar en honor de Apolo.
- 3) En "Mostelaria": Un altar no se sabe en honor de qué dios.
- 4) En "Rudens" : Un altar en honor de la diosa Venus.

OTROS RECINTOS SAGRADOS

La suplencia de bosquecillos sagrados por medio de expresiones determinadas, la encontramos sobre todo en "Aulularia", en donde el anciano Euclión, receloso de la seguridad de su tesoro dentro del templo de la Buena Fe, decide trasladarlo al santuario de Silvano.

Mientras que, para suplir el templo de la diosa, el anciano dice la fórmula de la pág. 329 (v. 615), para Silvano solo emplea "lucus" (cf. v. 674, 766). En relación a este verso cf. O. Dalman "De aedibus..." , pág. 12, nota 1, quien dice: "Según K. Kunst. Zeit. für Ost. Gymnasien, I, 1923-24, pág. 231, en este verso parecen sobrar dos sílabas y se podría omitir la palabra "lucó", a lo que obliga la ley métrica". Nosotros no descartamos esta posibilidad, dado que es el único lugar donde "lucó" aparece referido

al templo de la Buena Fe. Y mientras que en el caso del templo de la Buena Fe, Estróbilo no ha podido ver lo que ocurre dentro (665 ss.), en el bosque sagrado lo "ve todo" encaramado a un árbol (678). Cf. lo dicho en pág. 321.

Por las fórmulas lingüísticas, llegamos a la conclusión de que en un caso (templo de la Buena Fe), el edificio está cubierto y rodeado por un bosque, mientras que en caso de Silvano el templo se encontraría al aire libre en mitad del bosque, y en las afueras de la ciudad. (Cf. 674 "...*extra murumst auius*".).

RELACION DE NOTAS

(12) En el supuesto de que los prólogos plautinos sean auténticos, y de que la escenografía fuese simple, encontramos en dichos prólogos un procedimiento deíctico-substitutivo para informar a los espectadores de esa escenografía, y que consistía en que, antes de entrar en el desarrollo del tema de sus obras, Plauto comunicaba al público una serie de aspectos básicos de las mismas.

Era este un requisito indispensable del teatro plautino, esencialmente didáctico y de incorporación del espectador al juego dramático. Estos antecedentes informativos previos al comienzo de la intriga contenían: las líneas esenciales del argumento, una escenografía elemental fundamentada en varias puertas, datos sobre la situación de la acción en lugares tan fantásticamente falsos como requería el maquillaje de la "*palliata*" caracterización tipificada de los actores de la misma, y otros elementos imprescindibles a la tramoya de cada representación, así como algunos "efectos especiales" para informar del momento del día, un par de flautistas y varios utensilios escenográficos entre los que figuraban algún taburete y uno o dos "*triclinia*" utilizados, sobre todo, para el consabido banquete del final feliz. De esta escasez de medios nos habla Plauto en "Captivi" v. 60-2, cuando asegura que las batallas habrá que suplirlas "*extra scaenam*".

Algunos autores quieren identificar estos antecedentes informativos, siguiendo exclusivamente los criterios de los prólogos griegos (sobre todo de la tragedia eurípidea). Criterios de situación al principio de la obra y el hecho de ser recitados por un dios o personaje alegórico. Cf. sobre el tema toda la bibliografía de Schanz-Hosius-Kruger, en "Geschichte", págs. 74-6, párrafo 33, y estudios más recientes como los de: A. Karlhaus, Die Plautusprologe, Diss. Frankfurt, 1955.

Sobre la problemática de cada prólogo cf. C. Audollent "Le prologue de l'Amphitryon de Plaute", Revue XIX, 1895, pág. 70 ss.

Los estudiosos dividen las obras plautinas en: las que tienen prólogo (siete con indicación del modelo griego: As., Cas Merc., Mil., Poe., Rud. y Tri., y siete sin indicación del modelo griego: Anf., Au., Cap., Cist., Men., Ps., Tru., y las que no lo tienen (cinco: Curc., Ep., Stich., Most., Per., excluyendo, claro está, Bacch. prólogo perdido, y Vidul. fragmentaria).

Mac Cary y Willock en su comentario de "Casina", p. 97 ss., dice: "La función del prólogo plautino es una toma de contacto con el espectador. El prólogo de 'Casina' tiene un interés adicional: explica la relación entre la obra de Plauto y el original de Dífilo "Κληρούμενοι": una parte del mismo contiene una reelaboración de la obra después de la muerte de Plauto. Versos estos compuestos por un director de escena de alrededor de la mitad de la segunda centuria a. J. Así pues, los editores han identificado tres partes de material en los ochenta y ocho versos de este prólogo:

a) Una imitación directa del prólogo de la obra de Dí-

filo.

b) Una composición de Plauto, que ha adaptado la obra para la escena romana.

c) Versos resultantes de una reelaboración de la obra posterior a Plauto. (Cf. K. Abel, Die Plautusprologue, 1955, pág. 55-61)".

Y en relación con esta tripartición estructural, estos autores concluyen:

a) "Los versos derivados de Dífilo son la simple y clara exposición de la situación (v. 35-63), con algunos dobles de Plauto, cambios y añadidos (por ejemplo la metáfora militar de los versos 50 ss., y probablemente la enfermedad del esclavo).

b) Plautinos son los versos 1-4 con su directa llamada al favor y amable humor del público.

c) Los versos compuestos por una reelaboración más reciente son los que van del 5 al 22".

Pero como dice J. Naudet, "Théâtre..." en introducción 1 ss.: "La disposición de los prólogos para la tragedia griega (sobre todo, en Eurípides), era la de presentar el tema de la obra, pero en la comedia, estos prólogos transforman su función programática, y son utilizados por los autores sobre todo, para ganarse al público, como ocurre en la parábasis de Aristófanes. De este tipo, son los versos 462-486 del 'Curculio' parrafada satírica de tono aristofanesco cuyo autor busca, ante todo, el contacto con los espectadores y ciertos logros personales. Los prólogos no situados al principio de las obras, sino intercalados, están colocados tras una escena de alto relieve y colorido (Mil.), o un cuadro íntimo (Cist.)".

Del mismo tipo son las afirmaciones de M. Moseley y Hadmmond en "Menaechmi, pág. 49: "Los prólogos de Mil. y Cist., no se encuentran al principio de la obra, sino intercalados después del acto I".

En Cist., en lo que se refiere al monólogo de la leña (dios Auxilio según A. Ernout, "Plaute comédies...", vol. III, pág. 21, nota 1), hay, como veremos, muchas indicaciones deícticas que substituyen a escenografías y que cumplen, por lo tanto,

la misión prologal.

Respetando, pues, la función previamente informativa del prólogo, estamos de acuerdo con las opiniones de H. Petersmann en T. M. Plautus Estico, y su nota en p. 87 en cuanto que "aunque 'Estico', 'Curculio', 'Epidico', 'Persa' y 'Mostelaria' no tengan prólogo, la exposición se expresa aquí en un diálogo; los de 'Estico' (v. 1-47) y 'Persa', son cantados".

A. Nucciotti, "Poenulus...", p. 16, sobre la falta de prólogo asegura que "hay solo una sustitución prologal por una primera escena dialogada, pues lo que interesa es informar de los antecedentes de la comedia a los espectadores"; "la forma continúa -es indiferente, puede ser a la manera griega de un prólogo-monólogo, o al modo plautino de '*captatio benevolentiae*' con el fin de que la obra sea mejor saboreada por los espectadores al atraerse sus simpatías entablando con el público una conversación brillante y abierta .

A veces se disocian '*captatio*' y argumento, mientras que en otros prólogos forman unidad" (p. 17).

También P. J. Enk, en "Truculentus" p. 10, asegura que: "En Est., Curc., Ep., Pers. y Most., la primera escena se utiliza a modo de prólogo, pues Plauto siempre daba ocasión para que los espectadores, de instrucción ruda y a menudo escasa, pudieran entender perfectamente la trama".

La colocación del prólogo, previa al resto de la obra, no era tampoco un rasgo menandro, según dice A. Lesky, p. 68, quien muestra su sorpresa ante el "Díscolo", "en donde primero hay un prólogo orientador que no ocupa aquí, como es costumbre en Menandro, su lugar después de la primera escena dialogada".

Otro problema, habitualmente discutido en los prólogos, es el de autenticidad o falsedad de su autoría plautina. La mayoría de los estudiosos citados anteriormente opinan que son post-plautinos y más concretamente G. La Magna, Rudens que lo asegura en la p. 28 y H. B. Mattingly, "The plautine '*didascaliae*'". Athenaeum, 1957 p. 83-4: "El prólogo de Casina es de 150 a. J"; también A. Olivieri T. Maccio Plauto Epidicus, Signorelli, Milán 1936 p. 13 dice: "Los prólogos fueron escritos por Plauto, pero no siempre conservan su forma original, sujetos como estaban a sufrir cambios por parte de otros cómicos y según las circunstancias en las que la comedia se representaba al público". Y M. Moseley y Hadmmond, op. cit. p. 49 dicen: "Aunque un dramaturgo hacía muchos esfuerzos por delinear la situación y el desarrollo de la acción claramente, antiguos estudiosos argumentan si quizás la descripción del tema por medio de un prólogo, no será de autores modernos como supliendo un programa impreso". Es discutible, pues, que el

prólogo de las obras de Plauto sea original, y muchos de ellos han sido enteramente escritos por autores tardíos.

En la edición de P. J. Enk, Plauti Mercator, Lugduni Batavorum, Arno Press. Coll., 1933, vol. II, pág. 4 vemos:

a) Sobre la falsedad de prólogos plautinos, cf. F. Ritschl, Parerga zu Plautus, Leipzig, 1845, pág. 16 y 233 en el prefacio de su edición.

"Otros autores-dice este autor- que consideran falsos los prólogos, son: T. Frank, en A. J. P., LIV, 1933, págs. 368-72; W. B. Sedgwick en C. Q. XXIV, 1930, pág. 106 que dice: 'En el prólogo de 'Casina' el 'Fides' hace alusión al 'affaire' Mancinus, y Cic. De off. III, dice que hace alusión a la *Lex Calpurnia 'de rebus repetundis'* de 149 a. J.

Los prólogos, evidentemente, fueron retocados con ocasión de algún estreno, y las opiniones de los distintos eruditos, se dividen según las diferentes huellas de interpolaciones tardías. Así A. Ernout, op. cit. vol. I, p. VIII, nota 1, asegura que hay algunas características claras en ciertos prólogos no plautinos. Los prólogos de algunas comedias que son a menudo posteriores a Plauto o sospechosos de interpolaciones tardías, no indican el título y autor del original griego"; cf. E. Feyerabend, De verbis plautinis personarum motum in scaena exprimentibus, Diss. Marburgi Cattorum, Typis Academiae, 1910, pág. 40, que dice: "El prólogo de 'Menaechmi' a los espectadores (v. 56): '*loquitur extra comœdiam*'. (cf. Evanthius, De com., p. 7)".

Pero estamos más de acuerdo con L. Cammelli, "Trinummus" pág. 9, quien asegura que el prólogo de esta obra es auténticamente plautino, "puesto que de los dos personajes alegóricos, Luxuria e Inopia, el primero de ellos no expone a los espectadores, de forma programática y 'prologal' el argumento, sino que lo insinúa bellamente, aludiendo solo a las tristes condiciones en las que ha caído Lesbónico por ser tan disoluto".

Ciertas incoherencias entre lo que se dice en el prólogo, y el texto posterior, son también sospechosas de interpolaciones, según J. C. Ussing, Comentarius in Plauti Comoedias, Hildesheim, New York, 1972, pág. 9 ss.

b) Sobre autenticidad de prólogos plautinos cf. Liebigio, 'De prologis Ter. et Plaut.', pág. 32 ss; Dziatzko, Muss. Rhen., vol. 26, (1871), p. 421 ss.; Reinhardt, 'Studemundi Stud.' vol. I, pág. 80, quien solo considea auténticos los versos 2, 7-9, 106-110 de 'Mercator', lo que es refutado por Dziatzko, en Mus. Rhen., vol. 29, (1874), pág. 63 ss.; Ribbeck, Emendat. Mercat. Spicil. 8 ss.; Trautwein, "De prologorum...", pág. 32-42. Leo en el aparato crítico de su edición de 'Mercator' dice: 'La composición del prólogo es única y perfecta, puesto que:

A) El joven anuncia que va a narrar el argumento no

de forma exhaustiva para los espectadores (como vemos en 'Medea', 'Fenix' 'Ecclesiazusas') . B) Continúa el argumento con el nombre de la obra y el poeta . C) Siguen una serie de actos . El prólogo de 'Mercator' es similar al de 'Anfitrión' .

Lo esencial es que, como en el 'Miles Gloriosus', Palestrión (v. 79) pida al pueblo que se le permita narrar el argumento, como en nuestra obra lo hace Carino".

Nosotros estamos totalmente de acuerdo con Enk en considerar como auténticamente plautino el texto: "*Mihi ad enarrandum hoc argumentum estecomites, si ad auscultandum uostra erit benignitas*" con todas sus variantes en las distintas obras, pero siempre con las dos partes:

A) intención expositiva ("voy a narrar el argumento").

B) comunicación al espectador ("si me lo permitís").

"Esta expresión, como sigue diciendo Enk, la encontramos en poetas de la comedia antigua: Arist. Eq. 36: *Βούλει τὸ πρᾶγμα τοῖς θεαταῖσιν φράσω*; cf. *Vesp.* 54: *Φέρε νυν κατέλω τοῖς θεαταῖς τὸν λόγον* .

En uno y otro caso, quien habla es un actor de la comedia (como lo son Carino y Palestrión) y, aunque puede dirigirse a otro actor, apela a los espectadores".

Añadamos, además, que el parlamento de Carino no narra mas que los antecedentes del argumento (antepasados, enamoramiento, viaje, mercaderías y ganancias) y nos desvela el núcleo argumental (enamoramiento del anciano de la joven) impudicamente a los espectadores.

Su estilo es altamente poético, tal como asegura el mismo Enk en su comentario a los v. 4-5 (p. 6): "Es comparable a los trágicos griegos y bucólicos, a Virgilio, Propertio en Elegia I, 18 y a Calímaco fr. 67 y Alciph. I, 8, I". Por último, hay en este prólogo gran cantidad de cultismos griegos (v. 68 "*peplum*").

En nuestro trabajo hemos abordado así estos problemas brevemente. Nos limitaremos a aprovechar, ante todo, el texto teatral de los prólogos cuyas informaciones deícticas sobre la escenografía que sustituyen son abundantes.

(13)) Queremos completar este breve estudio sobre el tema con una bibliografía reciente e interesante que no vamos a comentar, dado que no es asunto central de nuestra tesis.

Para un análisis del texto dramático en el ámbi-

to semiótico cf. G. B. Bettini y M. de Marinis, en Teatro e comunicazione, Guaraldi, Florencia 1977.

Un excelente y brevísimo estudio formulario lingüístico del texto teatral de Plauto, sobre todo referido a la selección de deícticos como sustitutivos del gesto teatral, es el de A. Luchs "Zu Plautus" Hermes VI, 1871 págs. 264-280.

Para problemas en general de semiología y teatro, cf. P. Pavis Problèmes de sémiologie théâtrale, Les Presses de l'Université du Québec, 1976; cf. también P. Bogatyrev, "Les signes...", pág. 120 ss., y el también excelente estudio de P. Brook, Il teatro e il suo spazio, Feltrinelli, Milán 1968.

Una obra de conjunto que considera a Plauto más artesano teatral que autor de teatro, es la de W. G. Arnott, "Plauto, uomo di teatro", Dion. XLVI, 1975 p. 203-217.

Taladoire, "Essai...", en pág. 165 ss., "Les procédés comiques", hace un catálogo de situaciones cómicas y analiza la comicidad verbal plautina. En pág. 153 ss. este autor se opone a la crítica alemana que surge a partir de Friedrich, y contra las teorías de Fraenkel, quien defiende a un Plauto que se limita a transportar a sus comedias los modelos griegos. Se anticipa así Taladoire a la crítica anglosajona.

(14) H. Haffter en Untersuchungen zur altlateinischen Dichtersprache, Berlín, 1934, pág. 45 dice que Ennio ve el origen de esta expresión en el v. 131 de Medea: "Ἐκλυον φωνάν, ἔκλυον δὲ βοῶν."

La interpretación que da Ennio al verso, es la de "*fluctus uerborum aures aucupant*" (218 R), y en otro lugar (34), "*iam dudum ab ludis animus atque aures audent audire expectantes nuntium*" y en 296: "*Sed sonitus auris meas nedum pulsu increpat*" y Acc. 499, nota: "*Vox ad auris accidit*".

H. Petersmann en "T. M. Plautus. Stichus", al v. 88 de esta obra en p. 108, dice que el origen de esta construcción hay que buscarlo en la tragedia: Aisch., Prom. 115: Τίς ἀχῶ, τίς ὁδμά προσέπτα μ' ἀφεγγής; . Soph. Ant. 1187 ss.:

Καί με φθόγγος οἰκείου κακοῦ βάλλει δι' ὠτων .

"Todas ellas -continúa-, son expresiones metafóricas con la palabra "oídos", que se repiten en Plauto en: Anf. v. 325: "*Vox mihi ad auris aduolauit*", Merc. 864 y Rud. 332 (= Anf. 333): "*Hinc enim mihi dextra uox auris uerberat*".

La metáfora tiene en estos pasajes un cierto estilo tragicómico, que era también el doble sentido de aquellos pa-

sajes griegos".

"Cf. Ter. Hec. 482: "*Ad auris sermo mi accessit tuos*" y Ennio, trag. 341 (Vahlen): "*Sed sonitus auris meas pedum pulsu increpat*". (Para el estudio de otros ejemplos plautinos, cf. H. Haffter, op. cit. p. 44 ss.).

Según Enk, "Mercator" p. 176, al v. 864: "Algunas de estas fórmulas son copia de las griegas, así en Rud. 332-3, y en el estudio de Marx de esta obra, se dice que la expresión es ya conocida en la tragedia de Dífilo, e igualmente en la de Esquilo".

"Pero en esta trayectoria, se olvidan autores como L. Andrónico u otros poetas latinos anteriores a Plauto, que tomaron términos como aduolandí para la voz humana, que luego Plauto recogería por ejemplo en su Anf. 325". Cf. el verso al final de la pág. 344. (Cf. E. Fraenkel, "Plautinisches und Attisches", Berlín 1931 p. 74. Para el estudio de estas fórmulas cf. W. Theiler, "Zum Gefüge..." p. 271-2). Según este autor, en la mayoría de los casos, un personaje sale de su casa hablando hacia el interior de la misma. La fórmula no hace más que continuar y hacer imaginar su llegada desde el interior". (Obsérvense los casos en los que uno de los actores entra en escena hablando a criados en el interior de su casa, o dando órdenes a los mismos y se relacionan con la fórmula que estudiamos: Rud. 331-332). Ernout (VI p. 134), acota el verso con un: "Ampelísca hablando a la sacerdotisa del interior del templo"

Bien pudiera ser una innovación formularia plautina a partir de la convencional trágica. En todos los casos, dos personajes entran en escena, uno de ellos monologando, y el otro "desde un lugar especial" "lo ve y lo oye sin ser visto ni oído"; otra variante, es la de que ambos personajes "ni se ven ni se oyen" hasta que uno de ellos pronuncia la fórmula que sirve para "trasladar" de aquel lugar escenográfico especial hasta el escenario donde empieza la actuación. El "*hic*" es el encargado del proceso transformativo de la escenografía.

Otras veces, la fórmula aparece sin el deíctico, aunque su función es la misma y ella por sí sola sustituye la información y proceso del "*hic*" (cf. H. Thieffelder en Gnomon VIII 1932 p. 633 ss.).

Fórmulas sin "*hic*", "*quoianam uox prope me sonat*" y variantes.

En Anf. 325, la fórmula no sirve mas que para informar de que uno de los personajes en escena, Mercurio, "oye y ve" al otro, Sosias, "sin ser visto ni oído" (cf. pág. 344).

La frase es altamente poética, tal como dice Haffter, op. cit., cuando analiza estas expresiones

en la p. 49: "Esta expresión -asegura- desemboca más adelante en '*uox ad aures venit*'. Otras fórmulas semejantes se encuentran en Merc. 864 y Rud. 332, y en todos estos casos encontramos una fuerte excitación del que escucha. Así en Andr. 464 ss."

Para el v. 333 de "Anfitrión", cf. final de la pág. 344. Haffter, op. cit., p. 45, dice que este verso es un septenario trocaico en el que Plauto hace una metáfora ('*uerberare aures*') que luego se encuentra en Tac. Agr. 41 v Cic. Pis. 26, 63, J. L. Ussing en Comentarius in Plauti Amph Olms Verlag, Hildesheim, New York, 1972, p. 44-45 dice: "Con este verso, Mercurio, por vez primera, simula que oye a Sosias. '*Verberare*', quiere decir 'con voz o sonido repetido continuamente y desagradable'".

"Se encuentra en otros lugares como en Truc. 113: '*Me illis quidem haec uerberat uerbis*' y en Cic.: '*Verberare aliquem conuiuio*', Ep. Ad. Fam. XVI 26; en Mil. 799 (inseguro): '*Ne me sordum uerberassis, si audes; ego recte meas auris ut(or)...*'. En Poe. 434: '*...auris tundere*'".

En Au. 403, Antrax dice: "*Sed quid hoc clamoris oritur hinc ex proximo?*" para informar de lo que ocurre en el interior de la casa con el apaleamiento de los restantes cocineros.

En Bacch. 773, Nicóbulo y Crísalo deciden "verse" y dialogar tras el largo monólogo del esclavo. El senex dice: "*Cuianam uox prope me sonat?*" e inmediatamente, ambos "setrasladan a un lugar común del escenario".

En Cas., Pardalisca no empieza el diálogo con el senex Lisídamo, que está en escena, y "le ve y le oye" hasta el v. 631, cuando dice: "*Perii; unde meae usurpant aures sonitum?*" y para suplir "ese lugar especial" desde el que el senex "ve y oye" pero "no es visto ni oído", en el v. 632 dice: "*Respice modo ad me*".

En Cist. 543, Fanóstrata inicia el diálogo con Lampadión de esta forma: "*Audire uocem uisa sum ante aedis modo*".

En este caso, la fórmula va ligada a la suplicia e información de un vestíbulo.

En 705, Fanóstrata inicia el diálogo con Halisca que "no ha visto ni oído ni a la mujer ni a Lampadión, quienes "sí le han visto y oído a ella" con un: "*Quis me reuocat?*".

En Curc. la lena que "es observada y oída", sin "ver ni oír" a quienes la observan, dice por fin en el v. 111: "*Cuia uox sonat procul?*" e inmediatamente, Fédromo y Palinuro

"salen de su lugar especial de espionaje" para empezar el diálogo con la anciana.

En el v. 229, al pronunciar Palinuro el "*Quoniam uoce ego audio*", responde así a la fórmula: "*Quis hic est qui loquitur?*" del leno Capadox, antes de que ambos empiecen el diálogo. Cf. pág. 152.

En 277, Fédromo dice: "*Qui(d) istic clamorem tollis?*", y Palinuro anuncia al "*seruus currens*" con un: "*Parasitum tuum uideo currentem...*".

En 304, el mismo Curculio dice: "*Quis uocat?*" "*quis nominat me?*", antes de empezar el diálogo. Este último caso es paralelo a Merc. 808: "*Quis est qui me uocat?*"; 876: "*Quis me reuocat?*"; 974: "*Quid tu ais?*"; Mil. 627: "*Quid ais tu?*", que, aunque son fórmulas equivalentes a las que estamos estudiando, nos llevarían ya a otras conclusiones.

Según Haffter, op. cit. p. 48, en Poe. 967 el cartaginés Hanón oye, sin ser visto por un tercero, y desde "un lugar escenográfico especial", una emocionante conversación y prorrumpe en un "*pro di inmortales, opsecro uostram fidem, quam orationem hanc aures dulces deuorant*", construyendo así una hermosa parodia de la fórmula trágica.

En 1375, la fórmula no se utiliza para que los personajes en escena "se vean y se oigan" empezando el diálogo, sino para que el leno Licón "vea y oiga a Anteménides y Agorastocles "sin ser visto ni oído", substituyendo con ella un lugar escenográfico especial para el leno. Vemos que, además, en este caso, la fórmula presenta curiosas variantes respecto a las demás: "*Hem, quod uerbum auris meas tetigit?*" (cf. H. Haffter, op. cit. p. 47 y ss. y notas).

En Ps. 702, Calidoro empieza su diálogo con Pséudolo en escena con un: "*Quoia uox resonat*". Lo mismo en 1285 donde Simón empieza su diálogo con el esclavo en escena, con un: "*Vox uiri pessumi me exciet foras*", según Haffter p. 50, utilizado así por estar al comienzo de un canto crético.

En Rud., 233-34, Palestra y Ampelisca terminan el largo proceso de "su encuentro" (desde el v. 229), con un respectivo: "*Certo uox muliebris auris tetigit meas*" (Ampelisca); "*Mulier est, muliebris uox mi ad auris uenit*" (Palestra).

En el v. 259, Ptolemocracia inicia el diálogo con Palestra y Ampelisca en escena con un: "*Nam uox me precantum huc foras excitauit*". G. La Magna, "Rudens"...dice: "*precantum*" es igual a "*precantium*". Esta forma de genitivo plural, no es infrecuente en Plauto en el período arcaico y, en general, en la poesía. Tracalión pronuncia el v. 333 (cf. lo dicho

en la página 154), antes de empezar sus diálogo con Ampeliscas. Cf. Landgraf, *Bl. Bayer Gym.* XVI 1880, 325. En el mismo *Rud.* 677, Palestra dice: "*Qui uocat?*" sin ver a Tracalión en escena, y a continuación, Ampeliscas dice: "*Obsecro, quis est qui uocat?*" supliendo en ambos casos ese lugar escenográfico especial, hacia el que hay que volverse (679: "*Si respexis, scies*") para ver al esclavo.

En *Stich.* 88: "*Certo enim mihi paternae uocis sonitus auris accidit*", Haffter (op. cit. pág. 45), cita el verso como un septenario trocaico. Con él Pánfila decide empezar el diálogo con su padre que "no la ha visto ni oído ni a ella ni a su hermana", aunque lleva largo rato en escena (v. 58-67, 75-87). Resulta curioso notar que Ernout (vol. VI p. 216- 218) para "resolver" el problema escenográfico de que en escena no se vean ni se oigan, hace numerosas acotaciones del tipo de v. 58: "Antifón saliendo de su casa y hablando a su esclavos" o v. 68: "Pánfila continuando entretenida en el atrio de su casa con su hermana" o en 75: "Antifón monologando y sin ver a sus hijas". Lo que nos hace ver que Ernout no ha comprendido el juego escenográfico de suplencia de lugares especiales a los que sustituye, y remiten a esta fórmula, pero que son inexistentes en realidad. (Cf. sobre el verso *Stich.* 88, y tema H. Petersmann, en su edición de "Estico", pág. 108, nota).

En *Tru.* 113, Diniarco dice la frase comentada en la página 346, antes de empezar el diálogo con Astafio que está en escena "sin ver ni oír al joven, pero que ha sido oída y observada"; por esto dice: "*Quid revocat?*" y a continuación, se termina con la substitución de ese lugar especial en donde estaba Diniarco con el consabido: "...respice huc" del v. 116 y del 118.

En 499, la fórmula se convierte en un mandato de Fronesio a Astafio de esta forma: "*Vide quis loquitur tam propinque*", supliéndose con ella, y de esta forma, un espacio interior-exterior que Ernout explica desde el comienzo de la entrada de la meretriz, la esclava y el miles en escena, con estas palabras: "Estratófanos delante de la casa"; "Fronesio y Astafio en el interior (VII p. 129), informándose por una vez a los espectadores de los lugares respectivos de los personajes que así "no se ven ni se oyen".

La fórmula vuelve a ser una innovación en esta obra en el v. 575, en donde el mismo Cíamo, que aparece en escena con gran aparato, (v. 552-574) decide empezar el diálogo con los personajes que están también en escena (Ernout VII p. 135, explica: "Fronesio y Estratófanos apartados") así: "*Credo audisse haec me loqui*".

(15) En Anf. 1080, la pobre Bromia asustada ante los prodigios del dios Júpiter, explica a Anfitrión, que acaba de volver en sí, dónde está, de esta forma: "*In aedibus, tu ubi habitas.... Amphitruo*" (1081).

Pero la forma más usual de la expresión es la interrogativa directa:

Como en Bacch. 471, Mnesíloco dice: "*Vbi ea mulier habitat?*" y Licón responde "*Hic*", según Ernout II p. 38 "señalando la casa de las dos Baquis".

En Cist. 578, Lampadión relata sus esfuerzos por encontrar a Melenis y dice: "*Vbi habitat?*".

En Ep. 504, Perífanos pregunta a la tocadora de lira, "*Vbi habitat?*" refiriéndose a Filipa y aquella contesta (505): "*Postquam liberast, ubi habitat dicere admodum incerte scio*".

Más adelante, en el v. 536, la misma Filipa, que no ve, pero es vista por Perífanos, monologa así: "*Peruelim mercedem dare, qui monstret eum mi hominem aut ubi habitet*".

El suspense del reencuentro de ambos amantes se logra así, por medio de estas fórmulas. En el v. 534, Filipa llega angustiada a escena, pero la labor del verso, en este caso, no es exclusivamente la de sugerir un edificio escénico, sino dar fin a la emoción del momento. (Cf. cap. I, pág. 29).

En Menaech. 818-819, el momento en el que se utiliza esta fórmula es de alto valor dramático y de suspense: el reconocimiento de Menecmo II como hermano gemelo de Menecmo I. Desde el v. 816, Menecmo II niega al senex haber estado nunca en casa de Menecmo I con las palabras ya vistas en la página 197 de este mismo capítulo, y el senex le contesta asustado: "*...aut neges te unquam pedem in eas aedis intulisse ubi habitas insanissime?*".

En "Rudens", el momento en el que se utiliza la fórmula es igualmente uno de los más importantes de toda la comedia: aquel en el que se rescata, por medio del cable marino, el cofre decisivo para el reconocimiento de Palestra. Tracalión y Gripo luchan por él. En un momento (v.1034) Tracalión, tal vez para engañar a Gripo, le pregunta: "*Vbi tu hic habitas?*" y Gripo le contesta vagamente: "*Porro illic, longe, usque in campis ultimis*", poniendo de manifiesto, que la fórmula no sirve para hacer imaginar edificio alguno sobre la escena.

En Tri. 125, Megarónides pregunta a Calicles: "*Vbi nunc habitas?*", y este contesta: "*Emi atque argentum dedi...*", con lo que se evidencia que la fórmula no sirve para suplir

ningún edificio y sí para que empiece la intriga de la obra. Para los versos 193-194, cf. cap. I, pág. 55, en donde se informa y se hace imaginar un habitáculo anexo a la casa del senex, en el cual posiblemente viviera el joven.

En 873-4, el sicofante, una vez que ha golpeado las puertas de la casa de Lesbónico, responde a la pregunta de Cármides: "*Lesbónicum hic adulescentem quaero in his regionibus ubi habitat...*", con lo que la fórmula tampoco hace imaginar ningún edificio, y de nuevo en 878, ruega al senex: "*Fac me si scis certiores hisce homines ubi habitent, pater / Quid...*" con lo que el suspense de la obra llega al punto culminante.

En Vid. 54, la pregunta del senex "*Vbi habitas?*" al joven Nicodemo, es contestada coherentemente por este con un: "*Hic apud piscatorem Gorginem*" que supliría la casa del joven, e informaría de su situación exacta. Pero lo fragmentario de la obra, no nos permite situar la fórmula en ningún contexto especial.

Una posible variante de esta fórmula y que sirve para que dos personajes en escena inicien el diálogo, es "*unde is?*" que se encuentra en Cas. 245, Cist. 776, Most. 547, Stich. 319.

En Cas. 245, Cleóstrata va subiendo el tono de su propia indignación con las siguientes preguntas a su marido: "*Vnde is, nihili? ubi fuisti? ubi lustratu's? ubi bibisti?*"

En Cist. 776, Lampadión, al finalizar la obra, pregunta a Demifón: "*Ere, unde is?*"

En Most. 547, el esclavo Tranión pregunta en tono insolente a su amo: "*Vnde is?*", y ambos inician el diálogo.

En Stich. 319, Gelásimo pregunta en tono airado al esclavillo Pinacio: "*Vnde is? Quid fers? Quid festinas?*". La contestación del esclavo, según Petersmann en su edición de la obra. pág. 181, es también proverbial: "*Tua quod nil refert*", algo así como: 'No te preocupes por lo ajeno'. Cf. Ter Hec. 810: '*Tua quod nil refert, percontari desinas*' Mil. 994: '*Qui rem alienum potius curet quam suam*' que viene de Men. Monost. (Jaekel): Πολυπραγμονεῖν τὰλλότρια μὴ βούλου κακὰ; Heaut. 76: '*Aliena ut cures ea quae nil ad te attinent?*'".

Termina este autor diciendo que para toda esta dicción formular, cf. Otto 295.

¿Cabría deducir de todo lo anterior tiradas formularias utilizadas por Plauto en el texto teatral como simple alargamiento temático o de divertimento?. ¿La utilización de un código lingüístico como suplencia de argumento, que no destruye al argumento mismo?.

(16) Sobre la historia de esta convención teatral y sus particularidades, hemos tenido en cuenta las opiniones de Mooney, op. cit., pág. 15 ss.; H. Petersmann, "Philologische Untersuchungen zur Antike Bühnentur", Wien. Stud. V, 1971, pág. 91 ss. y E. García Novo op. cit. pág. 42 ss. y pág. 399 nota 66.

En primer lugar, dice Petersmann (pág. 91 ss.), el tema de golpear las puertas de algún edificio escénico para anunciar la entrada de un nuevo personaje en escena, es una costumbre rara en tragedia (cita Esq. Coef. 652, 561-69 según Mooney, Eur. Phoen. 1067, Iph. Taur. 1284, 1304-1308, Mooney. Según este autor, "se llamaba simplemente a escena desde afuera a un personaje que estaba dentro del palacio. Esta convención teatral era costumbre espartana (cf. Plut. Mor. 239 A: "Ἔθος ἦν ἀπὸ τοῖς μηδὲ κόπτειν τὰς ἀλλείους, ἀλλ' ἐξωθεν βοᾶν.)".

También Mooney (pág. 15) opina lo mismo cuando dice: "La práctica de golpear puertas, común en la vida privada, está escasamente señalada en la tragedia clásica y se encuentra con seguridad, solo en dos lugares, uno en Esquilo y otro en Eurípides. El empleo del método de golpear puertas para hacer salir a un nuevo personaje a escena fuera de su casa, se sustituye en tragedia, y especialmente en Eurípides, haciendo salir a un personaje de su casa o palacio, con una llamada afuera, y, aunque dicha llamada pueda ir acompañada de golpear puertas, lo cierto es que los textos solo dan noticia del método de llamada afuera a un personaje. Dicho método parece ser el más antiguo. (Cf. Aesch. Cho. 881; Soph. Phil. 1261, Ajax 784; Eurip. Phoen. 296 ss., 1067 s., Orest. 112, Bac. 170, 912, Iph. Aul. 1, 863, 1532, Elec. 750, Heraclid. 642, Hec. 172, Med. 894, Hel. 453; Sen. Med. 843). Los distintos casos de 'golpear puertas' en tragedia (elimina este autor Phoen. 1067), se deben a ocasiones de gran urgencia o excitación". Sobre las interjecciones de esta fórmula, Enk 'Truculentus' pág. 153, dice que "el estruendo de las puertas puede ser la suplencia de la interjección 'heus' de esta primitiva fórmula en boca de campesinos. (Cf. J. B. Hoffmann, Lateinische Umgangssprache, Heilderberg, 1962, p. 24, y P. Richter, 'De usu particularum exclamationum' en Studiis in Priscos scriptores Latinos collatis, ed. Studemund. vol. I pág. 627").

Según Petersmann, pues, el llamar a alguien a escena golpeando una puerta es motivo usual en la comedia, siendo Aristófanes el autor que utiliza el vocabulario más rico para matizar los golpes; suaves con κόπτειν (Mooney cita diez casos y hace una relación del término hasta Arato), κρούειν). En este último caso, Mooney cita las discrepancias de una serie de autores en relación a ambos términos. Dice cómo estos distintos autores utilizan uno u otro verbo en relación a la fuerza de los golpes: menos suaves (Mooney da para tragedia: Eur. Hec. 1044, Iph. Taur. 1304): ἀράττειν, Eccl. 977, λακτίζειν, Nub. 136, πατάσσειν Ran. 38; o con total suavidad: θρυγόναν, Eccl. 34. (Cf. sobre el verso el escol: ἡσυχῶς κινῶσα, que Hesiquio aclara con ξύειν).

Petersmann continúa diciendo que en la Comedia Nueva esta convención se utiliza casi exclusivamente con κόπτειν, dos veces con πάειν, (la última solamente en expresión estereotipada y con adjetivo verbal: Men. Epitr. 717, Körte, Asp. 499 Austin), y en Disc. 922, "en donde el τὴν θύραν καταγνύναι va a ser luego en

Plauto '*frangere*, ('*confringere*') *fores*'".

Sobre la opinión de si dicha convención (en todos sus matices) servía para anuncio a los espectadores de que un nuevo personaje entraba en escena, E. García Novo, op. cit. pág. 399 ss. asegura que así se utilizaba el subtipo "abrir puertas". "En aquellos pasajes en los que se constata o se da orden de abrir las puertas de la supuesta morada contigua al escenario, un personaje, mediante dicha apertura, entra en escena o es visto en el interior del palacio. Además de esto -continúa- las distintas alusiones a las puertas en la comedia nos sirven para averiguar distintos detalles de la escenografía. A. M. Dale en '*Seen and Unseen on the Greek Stage. A Study in Scenic Conventions*', Cambridge, 1969, p. 119-129, y N. C. Hourmouziades en '*Entrance-announcement*' en *Production and Imagination in Euripides, Form and Function of the scenic space*', Atenas 1965, pág. 137-145, no consideran la convención dentro del anuncio de entrada de personajes. T. B. L. Webster en '*Menander Production and Imagination*', B. R. L. XLV, 1962, pág. 235-272, estudia este y otros motivos escénicos que pasan de Menandro a Plauto".

Petersmann hace una dura crítica al respecto en relación con la fórmula $\phi\omicron\phi\epsilon\iota\nu$ que se encuentra en Arist. *Ran.* 603 ss., en donde en relación con el $\tau\eta\varsigma\ \theta\acute{\upsilon}\rho\alpha\varsigma\ \phi\acute{\omicron}\phi\omicron\varsigma$, Radermacher (comentario 2 edic., por W. Kraus, *Wien*. 1954) dice que sería extraño que Eaco, que entra en escena precipitadamente, se detuviera para ser anunciado. Lo mismo ocurriría en Men. *Dysk.* 586, donde el irritado Cnemón difícilmente debe haber anunciado su salida de la casa, y francamente -dice- es absurda la interpretación de $\phi\omicron\phi\epsilon\iota\nu$ como fórmula de anuncio en el plural $\phi\omicron\phi\omicron\upsilon\sigma\iota\nu$ en *Disc.* 689 ss., donde, de aceptar esta opinión, cada tres entradas de personajes en escena se tendrían que golpear las puertas. Más dudoso todavía es que la tal convención de golpear puertas sirviera para aviso a un actor de la entrada en escena de otro, pues, cómo técnica escénica, no es imprescindible que un personaje sepa de la entrada en escena de otro en un determinado momento".

Nosotros creemos que el autor exagera en algunos aspectos puesto que la recurrencia "golpear puertas—>anuncio de entrada en escena", no es sistemática y única. Desde luego la convención podría servir como aviso al personaje transescénico que tenía que entrar en escena (algo así como golpear la puerta del camerino para avisar a un actor de que tiene que salir a actuar).

Ocurre también, como dice muy bien Mooney, que "hay casos en los que se oye el golpear puertas y la llamada inmediata de un personaje, pero la acción de que el deseado personaje aparezca en escena, resulta infructuosa" (lo que consideramos como entradas en escena $\epsilon\acute{\xi}\ \acute{\alpha}\pi\rho\sigma\delta\omicron\kappa\acute{\epsilon}\tau\omicron\upsilon$, muy frecuentes en Plauto).

"O también -continúa Mooney-, casos en los que el 'golpear puertas' no supone ni entrada en escena de un personaje ni salida de la misma".

Petersmann sigue insistiendo en que tampoco tienen credibilidad las antiguas noticias de que el "golpear puertas" se hiciera desde el interior, como anuncio personal del actor de que va a salir de la casa para entrar en escena (ligada a la problemática de si las puertas se abrían hacia dentro o hacia afuera).

"Es evidente -continúa este autor- que todas las noticias provie-

nen de un gramático aticista para aclarar los problemas de traducción con φορεῖν en la comedia. (Los pasajes aducidos como prueba de que en tragedia las puertas se abrían hacia adentro, son: Sof. Ant. 1186: Καὶ τυγχάνω τε κλῆθρ' ἀνασπαστοῦ πύλης, con un extenso comentario sobre ἀνασπαστοῦ, y Eur. Orest. 1561 ss., en donde se interpreta mal el ἀνοιγέτω τις δῶμα, que no es más que un estereotipo tragicómico". (Cf. Petersmann op. cit. pág. 107 y nota) "La traducción del verbo φορεῖν con τῆς θύρας -dice Petersmann-, es la que dan Mooney op. cit. pág. 22 ss. y Radermacher en 'Kommentar zu Aristoph. Ran. 603' = 'rechinar'. Y aquí se abre la polémica de por qué las puertas chirriaban, porque ellas no estaban enganchadas como las nuestras a bisagras, sino a goznes o pivotes iguales a στρόφιγγες = 'cardines'" (cf. Frikenhaus en "Die altgriechische..." pág. 9: "Parecía que la puerta giraba sobre sus goznes hacia afuera, lo que daba ocasión de ver el interior de las casas. Esto se demuestra también en B. P. Münch 13, 30 cuando habla de un papiro ptolemaico romano").

"El estereotipo -continúa Petersmann- está en Eur. Her. 78, en Arist. Ran. 604, y sobre todo, en el Dysk. 908 en donde Sición manda a Getas: καὶ μὴ φόρει. Cnemón no comprende nada y pregunta: Σὺ δὲ τί βούλει; (cf. Wilamowitz en su comentario a Eur. Orest. 136)".

Petersmann alude también a la mención de Arist. Econ. B 4^a (1347 a Bekker). "Lo lógico -concluye el autor- es que, si las puertas en escena se abrían hacia afuera, chocaran con el actor que está junto a las mismas". Veremos en este mismo apartado que las menciones a goznes, dinteles o umbrales, no son más que referencias escenográficas a detalles que ambientan la obra y a veces motivos excelentes para alargar la intriga (cf. "Curculio" 140 ss.), y en relación a la problemática de puertas que se abren hacia afuera o hacia adentro, estamos de acuerdo con Taladoire en op. cit., pág. 38 ss., quien dice: "La verdadera cuestión no es el tan debatido problema de si las puertas se abrían hacia dentro o hacia afuera, sino la 'representación' del aspecto de dichos edificios, si ellos no se habían figurado solamente por una salida simbólica. Si acudimos a las artes figurativas, nos damos cuenta de que, por ejemplo, en los vasos flíacos las representaciones, por las dimensiones de tales vasos, se prestaban mal a construcciones complicadas, y las puertas de la escena parecían en ellos abrirse directamente en la pared del fondo. Por otra parte, nada en las comedias nos permite suponer que las casas del decorado comportaran otros elementos que esta abertura que hace comunicar la espalda de la escena con el plató (nada, salvo quizás el 'angiportus' de quien autores como Knapp o Müller estiman que formaba con la escena como una salida o trozo de callejita que corría entre las casas)".

(Sobre puertas que se abren hacia dentro o hacia afuera, cf. Moseley y Hadmon en su comentario de "Menaechmi" y en relación con el v. 108 donde dicen: "'*Nunc ad eum inuiso sed aperitur ostium*'. Se hace referencia a la antigua puerta que se abría hacia afuera y que acostumbraba a golpearse como señal de que alguien iba a abrirla. Esto muchas veces se ha citado como razón para la frecuente mención de que el ruido de la puerta ocurría previamente a la entrada en la casa, pero probablemente, la referencia es simplemente el ruido de la puerta al abrirse. Hay que

señalar -continúa- cuán cuidadosamente se tratan estos detalles en la comedia romana. La atención del público se fijaba en la próxima entrada de algún personaje por algún verso que sea semejante a este y que le comunicaba donde iba a hablar el actor cuya entrada se anunciaba. La salida a escena y vuelta a entrar de un personaje, una vez presentado, no se produce sin un motivo, y la observación de estos versos, a su vez, comunica también al espectador estos motivos".

La polémica de si las puertas se abrían hacia dentro o hacia afuera la desencadena Vitruv. 6,6 cuando en relación con las puertas de los templos áticos, dice: "*Ipsaque non fiunt clathrata neque bifora, res ualuata aperturas habent in exteriore partes*".

También se derivan de la "escuela vitruviana" otras observaciones como las de situar dichas puertas en el escenario.

Mooney op. cit. pág. 19 ss., es partidario de que el personaje que iba a entrar en escena se anunciara con golpes en la puerta o por una llamada afuera, y alude a los testimonios de Plu. Public. 20 (refiriéndose al establecimiento de Dioniso de Halicarnaso, Plinio el Elder y Asconio respecto a la casa de Poblícola), y de Hellad. Apud. Phot. Bibl. cod. 279.

Sobre la situación de las puertas en el escenario, Swoboda en "Studia...", pág. 11 ss., explica que Varrón sitúa las diferentes puertas "a izquierda" o "derecha" del rectángulo escénico y dice que Póllux estimaba que la situación de las mismas dependía de las clases de drama. "Así pues - continúa Swoboda - según este autor, a la derecha de los espectadores, en la tragedia, se encontraba la casa del extranjero, en la comedia la de los inquilinos más pobres".

Frickenhauß, op. cit. pág. 490, asegura que no había puertas en la comedia, sino que las casas se señalaban con velos o especie de telones por los que aparecían y desaparecían los personajes.

(17) En relación a la posibilidad de acotaciones en los manuscritos, en Chatelain "Paléographie..." folio 211 Pl. 11 b, y tras el verso 225, se hace la siguiente acotación: "*Menaechmus Messenio taciti*", puesto que desde el verso 219 al 225 solo han dialogado la meretriz Erotio y el cocinero Cilindro, y ambos personajes vuelven a tomar la palabra en el v. 226, pero han permanecido en escena y callados todo el tiempo, tal como demuestra esta acotación de un regidor de escena.

CAPÍTULO III

SUPLENCIA ESCENOGRÁFICA DE LAS

DISTINTAS PARTES DE UNA CASA

MEDIANTE DIFERENTES FÓRMULAS LINGÜÍSTICAS

DIFERENTES PARTES DE LOS EDIFICIOS EN ESCENA

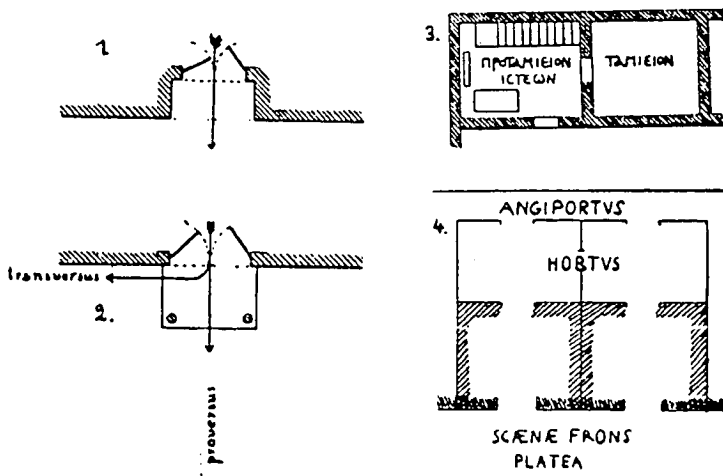
Como muy bien dice J. A. Ramírez en Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas A. E., Madrid 1983, págs. 48-9; "La caracterización de las casas, pasa por la existencia de un estudio detallado de las clases sociales (una planta con jardín—>clase social elevada, dos plantas—>clase social inferior) y sus exigencias particulares" (mundo de prostitutas en Plauto).

De todos modos, Plauto, como hará más tarde Alberti, pone el mayor énfasis en la caracterización de las casas en escena. Los distintos espacios se sistematizan según su grado de apertura con el exterior, o de su privacidad (sin comunicación exterior). Tiene el autor especial predilección por los vestíbulos y pórticos a los que convierte en lugares abiertos, casi públicos, mediante el repertorio de expresiones que reemplazan escenografías de interior y "las trasladan" al exterior. Hay en Plauto además, un esfuerzo de asimilación entre vivienda y ciudad, aunque una deformación profesional de escenógrafo oriente su trabajo cada vez más hacia un decidido efecto visual, traduciendo todos los problemas en términos de decorados urbanos. Esto le hace crear un determinado estilo literario que impregna su obra de una aparente sencillez.

En la obra plautina, no solo se informa con ayuda del texto teatral, de los distintos edificios que hay en escena, sino de

los distintos compartimentos de ella. Al leer las obras de Plauto, las escenografías de las casas se hacen imaginar detalladamente mediante distintas fórmulas lingüísticas que nos informan de:

- 1º) Amplios vestíbulos.
- 2º) Los más íntimos espacios de interior.
- 3º) Toda una escenografía de las partes traseras de las casas que reemplazan recoletos jardines, pórticos traseros, y calles transversales.



Casas que recuerdan las de D. Macaulay en Nacimiento de una ciudad romana 300 años a. de J.C. Timun Mas, Barcelona 1980 pág. 66, y que Dalman en "De aedibus..." esquematiza como nosotros hemos reflejado en la figura superior.

Dichas casas nos recuerdan también, en cierto modo, las

de P. Ventura y G. Paolo Ceserani, Pompeya. La aventura de un mundo Montena, Madrid 1982 en págs. 16-17.

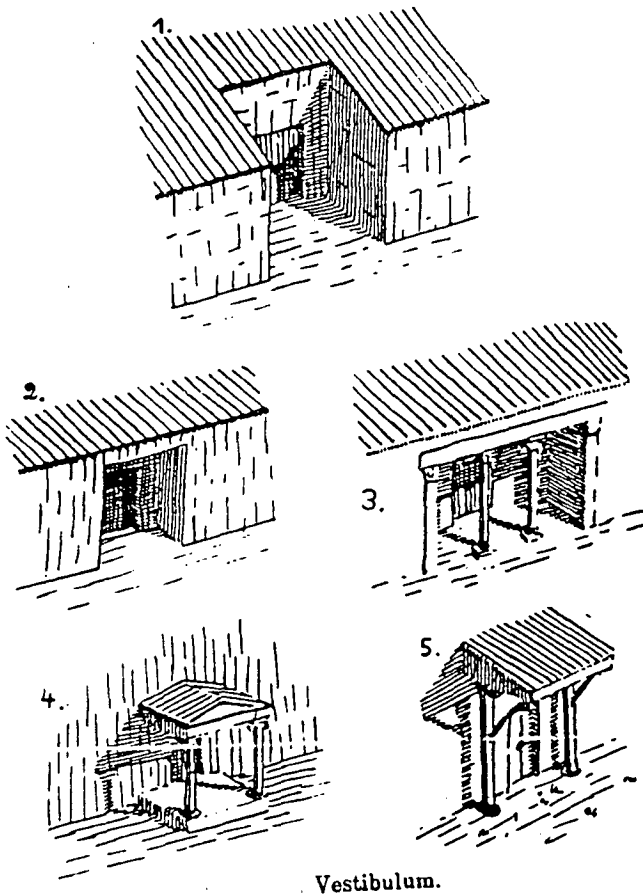
VESTÍBULOS DE CASAS EN LAS OBRAS DE PLAUTO

En lo que al "*uestibulum*" plautino se refiere, estamos de acuerdo con Dalman op. cit. págs. 31-33, en el sentido de que hay que saber lo primero qué quiere decirnos Plauto con esta palabra, puesto que parece tener un amplio sentido en la comedia plautina.

Como dice Dalman, podía significar "un lugar en el frente de cualquier edificio, bien delimitado, o un poco elevado (del escenario) o techado, por el que los que entran (salen de escena), acceden a la parte principal del edificio. Como en la inscripción sepulcral (Dessau 8340) -continúa este autor-, tal vez ese espacio que media entre el monumento mismo y el parapeto que rodea el monumento". La evolución escenográfica de esta parte de los edificios en escena, hace que la mayoría los convierta, en época posterior a Plauto en "*atrium*" (pág. 32-33) u otros. El equivalente al "*uestibulum*" latino es el *πρόθυρον* griego".

Según nuestra opinión, en la obra plautina se llamaría "*uestibulum*" a cualquier espacio abierto ante las puertas en escena, tal como hemos deducido de las suplencias formularias que de dicho espacio estudiaremos a continuación. La forma de dicho espacio no tendría mayor importancia a pesar de que autores como Dalman

se empeñen en esquematizar los posibles vestíbulos que aparecían en escena (pág. 32), de esta forma:



Taladoire "Essai...", pág. 60, dice: "Cuando Plauto habla de escenas que se sitúan '*ante aedes*', '*ante ostium*' o '*ante ianuam*', se ha pensado que el lugar designado para estas tres expresiones no era otro que el πρόθυρον, especie de porche exterior con columnas (cf. fig. 1.3 de Dalman), que formaba parte de la casa griega y que representaba un lugar típico para situar las escenas de interior en época clásica y en tiempo de la Νέα, equivalente al '*vestibulum*' o '*ambulacrum*' mencionado por Plauto por ejemplo en

Most. 817, (*'Videm uestibulum ante aedis hoc et ambulacrum?'*) y en correlación precisamente con la expresión *'ante aedes'*. El vaso de Medea de Munich nos dará una idea de su arquitectura de conjunto. Pero hay autores como Müller o Lundström que no creen suficiente el *πρόσθιον* para contener todo lo que deja suponer en personajes y accesorios el banquete de *'Mostelaria'*. Pensamos con Bethe que las escenas de este género podrían desarrollarse *'ante aedes'*, es decir justamente delante de la puerta y sobre el plató mismo de la comedia. Menos en *'Mostelaria'*, cuya puesta en escena va contra esta tesis de Bethe (157-401), y contra el empleo de un *'uestibulum'*, o para la escena del banquete de *'Asinaria'*, cuya mesa se despliega ante los ojos del espectador (880-1). La acción se desarrollaba sobre la escena sin que la arquitectura de las casas se haya modificado, y el espacio *'ante aedes'* haya podido servir en algunas partes de la comedia (al desplegar mesas y camas), como interior imaginario distinto del espacio del plató, idealmente reservado a la calle o casa pública, lo que es una convención suplementaria ni más ni menos extraña que la que en el teatro alemán de la Edad Media hacía de cuatro pilastras rematadas por un tejado, un palacio donde los habitantes eran vistos constantemente por los espectadores, y así más de un ejemplo en la comedia italiana".

(Añadamos a las opiniones de este autor, que la suplencia textual con repetición de expresiones en las mismas situaciones, hace el resto).

"De haber un vestíbulo en escena - continúa Taladoire-,

su presencia resultaría más complicada que la de un simple mecanismo teatral, pues dicha presencia no casaría nada con la idea esquemática general que tenemos del decorado plautino".

Beare "La escena...", pág. 119 ss., dice: "Por las escenas de los vasos flíacos, tab. 456, sobre el proscenio tal vez estuviera apuntalado el techo con columnas, o la entrada de las casas tal vez estuviera dotada de techo apoyado en un par de columnas. En estos mismos vasos se pueden ver también escenas en las que los actores se acostaban en una especie de estrado preparado en presencia de los espectadores como en As. 829-859, 854-77, Most. 340-405".

Si Taladoire se acerca mucho al problema, Beare se sitúa en posiciones ya superadas hoy en lo que a arquitectura teatral en la antigüedad se refiere.

Partiendo del repertorio de expresiones "*ante ostium*", "*ante portam*" (*ianuam*), "*ante aedes*", trataremos de saber enseguida, qué escenografía quería hacer imaginar Plauto en sus obras.

ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE LA EQUIVALENCIA "VESTIBVLVM" ("AMBVLACRVM") = "ANTE PORTAM" / "ANTE OSTIVM" ("IANVAM") / "ANTE AEDES"

La mayoría de los autores que estudian el tema del vestibulo ante las casas griegas vienen a decir que el concepto "uestibulum" (o "ambulacrum") aparece pocas veces en Plauto. El célebre verso de Most. 817, en el que Tranión enseña la casa de Simón a su amo, (cf. pág. 360), sirve para demostrarnos varias cosas:

a) La sinonimia "uestibulum" ↔ "ambulacrum". Cf. sobre el tema, A. Sonnenschein, "Mostelaria" quien en su comentario sobre el verso, pág. 12, dice: '*Vestibulum et ambulacrum*', son probablemente dos términos para una misma cosa: un espacio enfrente de la casa suficientemente amplio para poder andar por él. (Cf. '*uestibulum*' Varro L.L. VII 81: '*Vestibulum, quod est ante domum*!')".

b) La equivalencia "ante aedes" = "uestibulum".

c) La posibilidad de que "ante ostium", "ante portam", "ante ianuam", equivalgan a "uia".

d) La probabilidad de que en el teatro plautino "uestibulum" (o "ambulacrum") no sea más que un espacio ante las casas en escena, que se va "acotando" según las distintas expresiones que se le van aplicando en determinados contextos, así: cámara de mujeres, habitación para banquetes, calle de la acción, lugar especial

del escenario.

Así, en el célebre pasaje de "Estico", v. 1-57, 58-74, 87-94, estructurando estas partes, vemos que la acción comienza en el interior de la casa de Panegiris. Para informar de esta suplencia escenográfica, en el v. 9, Panfilipa dice: "*Sed hic, mea soror, assidetum...*" que con el "*assidetum*", es la única sugerencia que hay en todo el párrafo respecto de que la acción se desarrolla en una habitación de mujeres. Plauto no quiere decirnos nada más de momento. La entrada en escena de Antifón (58), reúne a los tres actores en escena que "no se oyen ni se ven", aunque el v. 68 inicie el primer acercamiento entre ellos (Panfilipa pregunta a su hermana: "*Quid agimus, soror, si offirmabit pater aduorsum nos?*").

Luego Antifón recita un largo monólogo (v. 75-86) y en el v. 87 se substituyen de nuevo los interiores de la casa de Panegiris por el "*ibo intro*" y "*sed apertast foris*" que es, en este caso, un falso anuncio de entrada en escena de las dos hermanas tal como demuestra el verso siguiente (88) en donde, con la forma usual "*certo enim mihi paternae uocis sonitus auris accidit*", los personajes en escena deciden "verse" y hablarse. Cf. Mil. 992 cuando Milfidipa dice: "*Dissimulabo hos quasi non uideam neque esse hic etiam dum sciam*". Para hacer imaginar que el encuentro tiene lugar dentro de la casa de Panegiris, los versos 90 ("*adsidite*"), 92 ("*adside hic pater*"), 93 ("*non sedeo istic. Vos sedetis, ego sedero in subsellio*"), van perfilando, mucho más claramente ahora, el interior de la casa esbozado en los primeros versos.

El v. 94 con el mandato de Pánfila a uno de los esclavos (personaje mudo): "*Mane puluinum...*" de que traiga un cojín, unido al último "*sede*" del v. 94, terminan de suplir la escenografía de interior de la casa de Panegiris (aunque preferiríamos decir, contra la opinión generalizada de los autores que tratan el texto, que los versos parecen indicar que la casa es la de Pánfila. Obsérvese que tanto en el v. 9 como en el 92, y, sobre todo, en el v. 94, es Pánfila quien invita a sentarse a sus huéspedes y la que da órdenes a los esclavos).

El pasaje se "resiste" a ser tratado según los criterios escenográficos usuales, y las soluciones son de lo más peregrinas. Así Ph. E. Legrand en su brillantísima obra "*Daos...*" página 437, ofrece la curiosa solución de un telón o cortina que ocultaría a ambas hermanas de la vista de Antifón. Dalman op. cit. pág. 38, considera prudentemente que las dos hermanas están sentadas a la entrada de la casa de una de ellas, pero Petersmann en su comentario de la obra, pág. 8 ss., no acepta este argumento y dice: "Dalman ha omitido algo esencial: la puerta del escenario puede haberse abierto hacia afuera como para que Antifón pueda ver (v. 87) que la puerta de la casa está abierta, pero no hacer ninguna mención de que sus hijas están sentadas allí. También sus hijas podían haberle visto a su vez a él, pero que no lo ven, sino solamente lo oyen hablar, lo demuestran las palabras de Pánfila en el v. 88: '*Certo enim mihi paternae uocis sonitus auris accidit*'".

Insistiremos una vez más en que la literalidad al inter-

pretar el simbólico lenguaje teatral de Plauto, que es uno de los elementos más bellos e imaginativos de su teatro, lleva a veces a autores muy lúcidos a prosaicas afirmaciones que deslucen una forma de representar tan llena de fantasía, colorido, vitalidad y gracia como la plautina.

Pero pasemos a otro de los textos decisivos para aclararnos qué era lo que Plauto entendía por "*uestibulum*".

En Per. 758^a-759 b, los esclavos Tóxilo y Sagaristión y la meretriz junto con el acompañamiento de esclavos que llevan lo necesario para el festín entran en escena. Acompañan a este cortejo lleno de color, flautistas y danzantes. Tóxilo se coloca en el centro de la escena (antes de llegar a la cual ha declamado con majestuoso énfasis unos versos 753-757 por los que, seguramente, ha recibido cálidos aplausos), e invita a los esclavos ante la casa de Tóxilo (cf. cap. II, pág. 189), y a continuación les ordena (v. 759): "*Statuite hic lectulos, ponite hic quae adsolent*".

Inmediatamente el espacio ante la puerta se ha convertido en una bulliciosa y privada sala de banquetes. Han bastado para ello unos cuantos utensilios apropiados y unas fórmulas lingüísticas ligadas a ellos. (Cf. para otras creaciones escenográficas del mismo tipo, Per. 752-3, con la disposición de la mesa de un juicio bajo el peristilo de la casa).

Pasamos, por tanto, a analizar cada una de estas diferen-

tes obras plautinas.

1-Fórmulas que hacen imaginar un "*uestibulum*" en los edificios de las obras plautinas

1-1 Fórmula "*ante aedis*"

Encontramos esta expresión en: Anf. 292, 406, 603, 667, 1072; Au. 446; Cap. 252; Cas. 295, 574, 593; Cist. 543, 675; Ep. 186, 344, 568, 570; Menaech. 357, 676, 773; Merc. 808; Mil. 495, 510, 817, 991, 1121; Most. 6, 817, 1066; Per. 739; Poe. 920; Stich. 354; Tri. 1093; Tru. 335, 895.

En Anf. 292, Sosias tras permanecer en escena con Mercurio, decide empezar el diálogo con él y dice: "*Sed quis hic est homo, quem ante aedis uideo...?*" Véase W. Theiler, "Zum Gefüge...", pág. 271. (Analizaremos la excelente relación de este autor en el siguiente apartado con las expresiones "*ante portam*" / "*ante ostium*"). En 406, Sosias dice a su amo: "*Nonne ego nunc sto ante aedes nostras?*". En 603, Sosias dice a su amo: "*Prius multo ante aedis stabant...*", y Ernout I, pág. 42, traduce: "Delante de la puerta...". En 667, Sosias dice al ver a Alcmena: "*Quia Alcumenam ante aedis stare saturam intellego*". En 1072, Bromia, tras permanecer en escena "sin ver" ni hablar con Antifón, dice al iniciar ambos el diálogo: "*Quis hic est senex qui ante aedis nostras sic iacet?*".

En Au. 446, Congrio le grita a Euclión que si no le de-

vuelve sus utensilios de cocina: "...*pipulo te hic differam ante aedis*", y Ernout , I pág. 174, traduce: "Te monto un buen escándalo aquí, delante de tu puerta".

Para Cap. 252, cf. cap. II, pág. 159, en donde Hegión pregunta a sus esclavos donde están los prisioneros, y Ernout II, pág. 104 , traduce: "...aquí ante la puerta de la casa".

En Cas. 295, Lisídamo le dice a Calino que entre en casa para llamar a su mujer: "...*huc euoca ante aedis cito*" , y Ernout, II, pág. 176, traduce: "Aquí, delante de la casa". En 574, de nuevo Lisídamo presenta a su mujer en escena con un: "*Sed uxorem ante aedis eccam*", y la traducción de Ernout vuelve a ser: "Delante de la casa". En 593, Alcésimo presenta a Lisídamo con un: "*Sed eccum ante aedis*" .

Para Cist. 543, cf. cap. II, pág. 346.

En 675, Halisca dice confundida: "*quamne in manibus tenui atque accepi hic ante aedis...*" y la traducción de Ernout, III, pág. 48, es: "Aquí, delante de la casa".

En Ep. 166, Epídico dice anunciando a Apécides: "*Sed ecum ipsum ante aedis conspícor Apoecidae*" . En 344, Epídico entra en escena "sin ver" a los que están en ella, y para empezar el diálogo con ellos, dice: "*Sed quid hoc? ante aedis duos sodalis*" , y Ernout III, pág. 140, traduce: "Delante de la casa". En 568, Perífanos ordena a su esclava que llame a su hija delante de la casa así: "...*huc prodire filiam ante aedis meam*". En 570, Acropolistis

entra en escena y dice a su padre: "...*quod me exciuiisti ante aedis?*".

En Menaech. 357, Erotio dice: "...*quem coquos ante aedis esse ait? atque...*" y "*ante aedis*", Ernout, IV, pág. 35, lo traduce como: "delante de la casa". En 676, Erotio pregunta a Menecmo II por qué se queda delante de la puerta, así: "...*cui ante aedis astas? sequere*". En 773, el senex dice, anunciando a la mujer: "*Ante aedis et eius tristem uirum uideo!*"

En Merc. 808, Eutico dice, antes de empezar el diálogo con Sira: "*Nam uideo Syram astare ante aedis*", y Ernout IV, pág. 144, traduce: "Delante de nuestra puerta".

En Mil. 495, Periplectómeno dice: "...*hic... meam ludificauisti hospitam ante aedis modo?*", y Ernout, IV, pág. 206, traduce: "Delante de mi casa". En 510, Periplectómeno dice encolerizado: "...*tractauisti hospitam ante aedis meas*". En 817, Palestrión dice: "...*progredere ante aedis*." En 991, Milfidipa dice algo verdaderamente decisivo: "*Iam est ante aedis circus ubi sunt ludi faciundi mihi*". En 1121, Pirgopolinices dice: "*Tu hic ante aedis...*", esto es: "Tú delante de esta puerta..." (cf. Ernout IV, pág. 250).

En Most. 6, Tranión dice: "...*hic ante aedis ...*". En 1066, Teoprópides dice: "*Ego illum ante aedis praestolabor ludificatorem meum*", y Ernout V, pág. 83, dice: "Yo voy a ir delante de mi casa...".

En Per. 739, Saturión dice: "*Eccum ipsum ante aedis*": "He aquí (al leno) delante de la casa" (Ernout, V, pág. 152).

En Poe. 920, Milfión dice: "*Nam huc si ante aedes euo-
cem*" , y Ernout, V, pág. 224 traduce: "...porque si yo le llamo aquí delante de la casa".

En Stich. 354, Pinacio dice: "*Pinge humum, consperge an-
te aedis*" , y Ernout VI. pág. 233, traduce: "...delante de la casa".

En Tri. 1093, Calicles dice: "*Quid hoc hic clamoris audio
ante aedis meas?*", y Ernout, VII, pág. 82, traduce: "Aquí delante de mi puerta?".

En Tru. 335, Diniarco dice: "*Sed quid haec hic ante aedis
stetit?*" : "Pero por qué permanece ella (Astafio)...aquí de-
lante de la casa" (Ernout VII, pág. 120). En 895, Estratófanes, al
ver a Fronesio, la presenta así: "*Sed quid uideo? Eram atque ancil-
lam ante aedis?*", y Ernout, VII, pág. 160, traduce: "...delante de
la casa".

Terminaremos este apartado, con el comentario de Enk al
verso 114 de "Truculentus", pág. 37. En él, Astafio dice: "*Commemi-
ni; iam pol eumpse ad nos...*", y Enk comenta: "Lambino y Ussing
consideran que Astafio habla a su ama que se vuelve hacia esta,
que está ante el umbral de la puerta. Spengel, por el contrario,
nota: 'Astafio, después que se coloca ante aedes , se cuenta a sí

misma el motivo por el que ha venido, y ella misma se aconseja'.

Esta opinión de Spengel, la acepta Ernout que traduce: 'A propósito, voy a dialogar conmigo misma en nuestra casa', etc. Pero si comparamos este verso con el Ps. 696: '*...commemini omnia...*', son las palabras con las que Carino responde a Calidoro, y la opinión de Ussing y Lambino, nos parece mejor que la de Spengel".

Hemos citado este verso, para añadir que este espacio *ante aedis*, puede deducirse solo del contexto y sin necesidad de que aparezca la expresión sustitutoria, pero desde luego no es lo corriente, y otra interpretación cualquiera es posible en este caso.

1-2 Fórmulas "*ante portam*"/ "*ante ostium*," y variantes

En la excelente relación que hace Theiler, "Zum Gefüge" pág. 271, encontramos: As. 151; Bacch. 451, 978; Cap. 1005; Cist. 659; Curc. 71; Most. 795; Per. 758^a; Rud. 1299; Tru. 175.

En As. 151, Diábolo dice: "*Opinor hic ante ostium*" , y Ernout, I, pág. 93, traduce: "Aquí, delante de la puerta".

En Bacch. 451, Lido dice: "*Sed quis hic est quem astantem uideo ante ostium?*", antes de empezar el diálogo con Filoxeno. En 978, el esclavo Crísalo decide terminar su extenso monólogo con un: "*Sed Priamum adstantem eccum ante portam uideo!*"

En Cap. 1005, Tíndaro anuncia la entrada en escena de Hegión así:
"Sed erus eccum ante ostium st et erus alter...".

En Cist. 659, la fórmula sirve para empezar el diálogo entre dos personajes: *"Nam hinc ab ostio aicentem sustuli"*. En 669, Lampadión dice: *"An quis deus obiecit ante ostium nostrum..."*

Para Curc. 71, cf. pág. 333, en donde Fédromo "sitúa" un altar en escena.

En Most. 795, Tranión presentando a Simón, dice: *"Senex insus te ante ostium eccum opperitur"*.

En Rud. 1299, Gripo dice: *"Hoc uolo hic ante ostium extergere"*.

En todos los casos anteriores, la traducción usual para la fórmula (Ernout), es: "delante de la puerta".

Un caso especial es el de Merc. 830, en donde el adolescente Carino dice: *"Limen superum < que > inferumque, salve..."*.

Enk, en el comentario de la obra, pág. 168, dice: "Se saludaba a los umbrales en relación con el numen *Limentinus*, dios de los umbrales (*liminum*), sobre el que vemos: Tertuliano, en De idol. 15, Ad. nationes II, 15. De corona 13, De Scorpiace 10, y Arnobio IV, 9, 11, 12. Cf. I 28. En este verso, después de 'superum', F. Ritschl, añade < que >. Cf. Conrad a Tri. 825. Sobre esta escena de 'Mercator', Leo, 'Plautin. Forsch.'², pág. 134, dice: 'Recuerda una escena de tragedia, especialmente de despedida de la patria

como en 'Teucros'".

Un pasaje que reemplaza perfectamente la escenografía de vestíbulos de las casas romanas, es el de Most. 850, en donde Tranión tiene miedo del "perro guardián" de la entrada de la casa de Simón, y "trata de apartarlo" con un: "*St!, abi, canis! st! abin diirecta? abin hinc in malam crucem?*". Sonnenschein en el comentario de la obra, pág. 128, dice: "El *canis* era el perro de la casa romana o griega. Era muy común que el animal defendiera la puerta, pero aquí, como sugiere Thompson, se trataba de un perro 'de adorno', que era visible a la entrada de la casa'. Cf. Class. Rev. IV, pág. 381; XX pág. 440".

Como variante de esta fórmula, en Ep. 221, encontramos a Epídico que dice: "*Ea praestolabatur illum apud portam*" , y Ernout III, pág. 132, traduce: "Ella le oía cerca de la puerta".

CONCLUSIONES SOBRE LA SUPLENCIA ESCENOGRÁFICA DE UN "VESTIBULUM" EN
LA OBRA PLAUTINA

1-1 Fórmula "ante aedis"

En la mayoría de los casos la expresión anuncia y presenta a un personaje en escena. La precisión "*ante aedis*", no es más que ambiental (del tipo de "*ad dexteram*").

1-2 Fórmulas "*ante portam*" / "*ante ostium*"

En todos los casos, las fórmulas sirven para presentar y suplir defécticamente personajes u otros (altares).

I EXPRESIONES LINGÜÍSTICAS

QUE

REEMPLAZAN INTERIORES

RESOLUCION PLAUTINA DE LA ESCENOGRAFIA DE INTERIORES

Llegados a este punto, nos invade a menudo la sospecha de que el teatro plautino era un espectáculo extrateatral, que se podía representar en cualquier sitio excepto en la usual "caja escénica".

Para lograr ambientaciones sucesivas, se procedió a un desmembramiento de diferentes utensilios y detalles dispuestos según los lugares de interpretación de los actores.

La relación objeto escenográfico → fórmula lingüística determinada crea la ambientación apetecida al momento de la acción.

Pues, aunque todos los utensilios son objetos cotidianos, sintéticos y estilizados como están, borran cualquier rastro de "decoración" y crean espectáculo teatral en cualquier parte.

Además, para que dichos utensilios no pasen a ser simples "accesorios de teatro", se cuida la expresión y se solemnizan los hechos; la profesionalidad de los actores, que saben utilizarlos hace el resto (no olvidemos la influencia circense en el teatro de Plauto).

El problema de escenografiar interiores era por un

doble motivo, convencional y de perspectiva, el espinoso dilema con el que se encontraron los autores grecolatinos a la hora de representarlos. Beare, en "La escena..." p. 156, asegura que "era una norma teatral aquella de que los espectadores nunca podían mirar directamente a través de las puertas de una casa para desvelar lo que se suponía que ocurría dentro de dicha casa . Esto se solucionaba pidiendo a un personaje que se encontraba en escena, que atisbara a través de las puertas y contara a los espectadores lo que veía (así Bacch. 833 ss. etc.)".

Habría que contestar a esto que por qué motivos en "Aulularia", por ejemplo, se pasa del umbral de la casa del senex (v. 113 ss.) al interior de la misma (v. 133 ss.), o en "Estico", donde se escucha la primera conversación de las hermanas (v. 1-147) o en donde aparecen heteras en su cuarto (Per. 756 ss. Tru. 448 ss. etc.), por no hablar de las numerosas escenas "convivales".

Más coherente nos parece el grave problema de falta de perspectiva que O. Dalman en "De aedibus...", excursus I, plantea. Asegura este autor que los pintores áticos, cuando querían representar en algún vaso estos interiores, lo indicaban con algunos utensilios que distribuían por las paredes, o bien con algunas columnas o algunos otros detalles básicos para dar similitud a dichos interiores deseados. "Sin embargo -dice- los pintores de la Magna Grecia que querían dar mayor

autenticidad todavía, al no tener sentido de la perspectiva y al disponer solo de dos colores, rojo y negro, no podían expresar con nitidez los 'claro-oscuros' del contraste exterior-interior".

"Entonces los antiguos idearon dos métodos: o bien 'sacar' los interiores al exterior por medio del *ἐγγκύκλημα* (lo que en la tragedia era muy usual en el siglo v), o el método mucho más simple y conveniente a la naturaleza misma de la comedia: la representación de dichos interiores ante las puertas de las casas o en la calle misma a la vista del público".

Sobre el "traslado de interiores" "*ante portam*" se parajan toda clase de soluciones tramoyísticas. "Las escenas de interior se representaban en un *πρόθυρον* o pórtico sobresaliente ubicado frente a la casa (cf. Lundstroem, "Aussen oder Innen" *Eranos* I, 1896 p. 95 ss. y K. Rees, "The Prothyron in Greek plays", *C.R.X* 1915 p. 117 ss.).

Contra esta teoría se alzan las voces de E. Legrand, "Daos...", p. 434-44 y Pickard-Cambridge "The theater..." p. 75-100. Este último autor (p. 174) dice: "en las pocas obras en las que se representaban con seguridad escenas en un pórtico frente a la casa principal, es obvio que tal pórtico podía erigirse '*ad hoc*' frente a cualquiera de las puertas de la *σκήνη*".

El pasaje crucial sobre el que reposa toda esta teoría es Most. 817, como lo admiten Kelley Rees y Dalman. Según este último en "De aedibus...", p. 42 ss., "en esta obra se mencionan dos casas, la de Teoprópides y la de Simón . En el v. 817, Tranión, mirando la casa de Simón, dice a Teoprópides: "*Viden uestibulum ante aedis hoc et ambulacrum quouismodi?*" , Kelley comenta: "Por lo tanto, el vestíbulo formaba parte del edificio escénico y era visible para actores y espectadores". Lo identifica, además, con el "*ambulacrum*" , describiéndolo como un "pórtico de paseo". Luego explica su utilización para puestas en escena de "toilette" (Per. 756, Tru. 490, 583, 631, Stich. 147, 683).

Pero encontramos numerosas contradicciones. Así el mismo Dalman en "De aedibus..." cap. III, p. 43 ss., comenta que en Most. 908 ss. Tranión enseña a Teoprópides la casa de Simón y le pregunta (v. 908 ss.): "*Quoismodi gynaeceum? . Quid porticum?*", y Teoprópides le contesta asombrado: "*Insanum bonam . Non equidem ullam in publico esse maiorem hac existimo*".

"En este caso -dice- debe referirse al porticum '*intra aedes*' puesto que ya habían pasado ambos personajes '*uestibulum*' y '*ambulacrum*' (v. 818)". Este autor, tan lúcido en otros casos, rechaza toda suplencia lingüística escenográfica, "paseo imaginario" por el interior de la casa, y se sumerge en posibilidades de arquitecturas de edificios en es-

cena. Llega a la "novedosa" conclusión (p. 44) de que este texto está calcado de su modelo griego y por lo tanto "se describe una casa griega".

La misma explicación da a Bacch. 823, en donde el senex Nicóbulo manda a los "lorarii": "*Abducite hunc intro atque astringite ad columnam fortiter*", comparándola con el "Ajax" sofocleo (v. 108, 240), donde el héroe, obcecado, realiza la masacre de ovejas a las que toma por hombres ("*in aedibus ad columnam*") y con Menandro. Circunt. 237 ss., donde Mosquión explica lo que ha sucedido "*in aedibus*" (cf. A. Frickenhaus en P. W. "Skene" p. 491, quien se basa en la representación escénica de vasos de la Magna Grecia).

Para explicar las dificultades escenográficas del "Estico" (v. 1-147), Legrand (p. 437) y Dalman (p. 41), dan soluciones peregrinas, como un vestibulum construido de manera especial el primero, o el remedio "del velo" el segundo.

Otras escenas de interior como habitación de parturientas (Tru. 500 ss.) o momentos eróticos de un banquete (As. 424 ss.) los explican otros autores comparándolos con escolios de Iuven. XIV 59 ss. (F. Marx.) en donde "con las mismas palabras que en Plauto se describe '*intra aedes*' lo que en la comedia plautina se realiza '*ante aedes*'".

Lundstroem en Acta. ph. Suec. I, fasc. 2, p. 95 ss.

admite que todos estos pasajes de "Mostelaria", "Asinaria", "Cistelaria" o "Truculentus", se representan en escena "ante aedes", pero expone sus dudas respecto al comienzo de "Estico". Sobre la costumbre de escenificar banquetes y otras ceremonias en plena calle, O. Dalman "De aedibus..." p. 38-39 dice que era ya muy griega, así en Pind. Nem. I, 19; Arist. Vesp. 799 ss. y Heródoto II, 35, refiriéndose a las costumbres de los egipcios, y Antífanos en Eab. Inc. 248 K. Dice también que "la θύρα αὔλειος griega no se distinguía 'ab oeci foribus' de la comedia romana así en Arist. Vesp. 125 ss.; Timocles 32 K y sobre todo Harponatio": αὔλειος ἡ ἀπὸ τῆς ὁδοῦ πρώτη θύρα τῆς οἰκίας, ὡς δηλοῖ Μένανδρος.

Sigue considerando Dalman (p.40) que las habitaciones de parturientas (cf. Bacch. 724 y 824 en donde Crísalo y Nicóbulo no se adentrarían 'in αὐλήν' sino 'in oecum', donde se extendían los lechos), se representarían en escena por el poeta como en casas que carecerían de atrios y las puertas que daban al escenario conducirían al salón mismo: "calle y aula se identificarían en escena en este tipo de casas". "Lo mismo ocurre con los altares escénicos".

Ante todo, esto diremos que los aspectos son varios en lo que se refiere a escenografiar interiores.

Primero aclararemos que la información de estos interiores de las casas en escena, se une a veces a la entrada

en las mismas de algún personaje. En estos casos se informa al espectador de un trasiego de esclavos en el interior del edificio, limpieza del mismo, preparativos de algún tipo etc. La convención "mandar a los esclavos de dentro de la casa" es desde luego griega y, Menandro la utiliza con frecuencia (cf. Sam. 301-2).

De otra parte, determinadas escenas de interior en las que, por ejemplo, el senex y una hetera se solazan en un banquete, serían motivo de escándalo si se representaban "en vivo" sobre un escenario (no había ninguna dificultad en representar a la vista de los espectadores la misma escena pero entre esclavos; cf. final del "Estico", etc.) y por ello se buscaba el delicioso medio teatral de "narrarlas" por un actor que veía dicha escena a través de una puerta entreabierta (fórmula "*intro inspice*" de Bacch. 723 ss.).

Lo mismo ocurría con escenas de parturientas o de intimidad conyugal. Sobre este último caso, Webster en 'Studies in Menander' pág. 143 (citado por H. Petersmann en su comentario a "Estico"). dice: "La reunión de maridos y esposas en escena es una convención teatral mucho más moderna de lo que creemos y desde luego imposible a la vista de los antiguos". "La escena no era lugar apropiado para esposas cuyos maridos han vuelto, y mucho menos para intimidades conyugales de otro tipo".

Sin entrar demasiado a fondo en problemas morales o sociales¹⁸⁾, o en ciertos tabúes religiosos, lo cierto es que Plauto encuentra excelentes soluciones para teatralizar dichos interiores.

Así para sustituir la escenografía de mujeres dando a luz, la "voz en off" de las parturientas es un medio idóneo. Para otras escenografías de interior, la asociación de determinados objetos a determinadas fórmulas lingüísticas ("*Sternite lectos*" etc.) hacen imaginar la ambientación deseada (banquetes, habitaciones de prostitutas).

Además de esto, todo un amplio repertorio formulario ("*intus*" "*intro*". "Mandar a esclavos") que, ligado al movimiento escénico de actores, entradas y salidas de escena, suplen perfectamente el interior de los edificios en la misma.

A veces esta sustitución se funde durante muchos versos con el "alargamiento temático" de la obra (así en "*Mostelaria*" o en el "*Estico*" o en el final del "*Persa*", piezas estas en las que se hace teatro dentro del teatro mismo, en un alarde plautino de dramaturgia y buen oficio escénico). (Añadiremos que cada obra de Plauto insiste especialmente sobre un determinado aspecto escenográfico a lo largo de la misma. Así en "*Mostelaria*" y en relación con la substitución escenográfico-lingüística de la casa de Simón, se repite insaciablemente el término "*aedis*"; en "*Poenulus*" se insiste en la unidad de

acción en un día con la palabra "*hodie*"; en "*Estico*" la acción se sitúa en un tiempo determinado (atardecer) por los preparativos de cena por el *vóτος* feliz de los maridos y el término "cena" estructura toda la obra).

Concluiremos esta breve introducción diciendo lo que al comienzo, que la traslación de interiores a vestíbulos de las casas, nos parece ya una aceptación de principio sobre la existencia de dichos vestíbulos en la escenografía plautina, y la sorpresa de representarlos "en plena calle" un desconocimiento total de lo que el juego teatral supone. Esto es, que cualquier hombre de teatro (y Plauto lo era excelente) es capaz de crear escenografías deseadas "cambiando la ambientación con unos cuantos utensilios conectados sabiamente a unos textos reestructores y claramente informativos".

Así recordaremos por ejemplo la "construcción" de vestíbulos y *ambulacrum* ligando a los objetos sintéticos de la escenografía de edificios, "*aedes*"; fórmulas como "*ante aedem*", o en "*Estico*" las fórmulas de los versos 92, 93, ya vistas en la página 363.

Dichas fórmulas, suplen la escenografía de interiores de la casa de Panegiris y pasan a substituir la escenografía del banquete final con fórmulas como "...*potius [quam] in subsellio Cynice hic accipimur quam in lectis?*" (703-4).

Tengamos en cuenta que dichos "*subsellia*" quedaron

en escena desde entonces (v. 90 ss.) hasta este momento (703-4), sin que ningún otro personaje mudo o esclavo o personaje principal los haya retirado del escenario. Sirven así los mismos objetos escenográficos para hacer imaginar distintas escenografías conectadas a distintas fórmulas lingüísticas substitutorias.

INTERIORES DE CASAS

Dada la abundancia de expresiones que suplen interiores de edificios en la escenografía de las obras plautinas, pasaremos a clasificarlas de la forma siguiente:

I. Fórmulas que se relacionan con el movimiento escénico de actores

1.- Fórmulas con *"intus"/"intro"* y variantes.

2-Utilización de la convención: "Mandar a esclavos de dentro de casa..." Para entrada de actores en escena, como sustitutiva de la escenografía de interiores de edificios en la misma .

II. Fórmulas que se relacionan con la narración de interiores

1-Sustitución de interiores "convivales"

2- Fórmulas de información de interiores "vistos a través de una puerta entreabierta" por un actor en escena que los narra a los espectadores.

3- Narración de interiores como alargamiento temático de las obras plautinas.

III. "Voz en off" y substitución lingüística de la escenografía de interiores

1- Convención "Dar a luz" .

2- Trasiego de esclavos o cocineros .

MOVIMIENTO ESCÉNICO Y SUPLENCIA ESCENOGRÁFICA

A) Utilización de las fórmulas de salida de escena de actores con "*intus*", "*intro*" y variantes como sustitutivas de la escenografía de interiores de los edificios en escena

Una serie de autores que estudian estas fórmulas consideran que "*intus*", "*intro*" etc., sustituyen a giros como "*in domo*", "*in aedibus*".

Así Mooney, "The House...", en pág. 59 nota 68, dice que Droysen en "Quaestiones de Aristophanis re scaenica" p. 8 ss. considera a ἔνδον equivalente a "*in aedibus*" y en Bodensteiner, "Szenischen Fragen" Jahr. Clas. Phil. suppl. XIX p. 652, este autor llega a la misma conclusión. Que Plauto también considera lo mismo, lo vemos en ejemplos como Anf. 617, en donde Sosias cuenta a Anfitrión las dificultades pasadas para entrar en casa de su amo y dice: "*Quin intro ire in aedis numquam licitum est*". Es evidente que la fórmula sustitutiva de la casa de Anfitrión podría haber sido solo "*intro ire*", pero el "*in aedis*" es un expletivo de lo que, en general, quieren informar estas expresiones.

Sin embargo, autores como W. Theiler en "Zum Gefüge..." en pág. 289, comentando el "*intus*" de Poe. 922, dice que sustituye a la acotación escenográfica "saliendo de escena". Ambas teorías son ciertas, pues, como otras veces, Plauto mata dos pájaros de un tiro y con esta misma fórmula: a) In-

forma de la salida de actores de escena; b) del interior de edificios en la misma y c) añadiríamos que en la mayoría de los casos, quien pronuncia la fórmula, manda entrar dentro de su propia casa o entra dentro de la misma, con lo que también se informa a los espectadores de quién es el dueño del edificio escénico y qué edificio está sobre el escenario. No es extraño, pues, que la expresión con "*intus*" "*intro*" y variantes sea una de las más utilizadas en las obras plautinas, las cuales tienen como rasgo estilístico esencial el de la economía lingüística reflejo de la economía escenográfica de Plauto.

En Menandro encontramos la fórmula en Sam. 541: ἄρ - τίως ἔνδον κατέλαβον τὴν ἐμαυτοῦ θυγατέρα: "Ahora mismo dentro sorprendí a mi propia hija". En Asp. 227, τοῖς ἔνδον: " a los de dentro" y 255: σοὶ μὲν ἔστ' ἔνδον γυνή: "Tú, dentro hay una mujer" (con deixis).

Para muchos autores, las fórmulas con "*intus*", "*intro*" han sido la pauta para "dividir en actos" las obras plautinas ¹⁹⁾. Pero no hay tal. Como dice A. Freté en "Essai..." p. 17: "Son las circunstancias dramáticas, las circunstancias mismas de la intriga, las que nos podían dar la certidumbre de si necesariamente existe un lapso de tiempo apreciable, que sea intervalo entre dos escenas sucesivas".

A.Oliveri, en su comentario de "Epídico", pág. 97, nota, y en relación del verso 389 "*abeamus intro...*", aclara que

"*intro*" se utiliza en estas expresiones con verbos de movimiento, frente a "*intus*" usado con verbos estáticos equivaliendo a la alternancia "*foras/foris*".

Vamos a estudiar a continuación el valor sustitutivo de estas fórmulas para interiores de los edificios en escena, cuya escenografía dentro de dichos edificios era imposible, y para cuya representación Plauto acudió a los más variados procedimientos.

Avisaremos también de la repetición formularia en distintos apartados, dada la economía lingüística teatral del lenguaje plautino. Casos como el de Au. 270, en donde la fórmula "*Vascula intus pure prospera atque elue*" suple a interiores de la casa de Euclión por un doble motivo:

- a) Contener el término "*intus*"
- b) Formar parte de la convención "entrar en escena un actor dando órdenes a los esclavos de dentro de la casa".

Puesto que la segmentación formularia en cada apartado hubiera sido menos inteligible, hemos repetido integralmente en cada caso la función suplencial de cada fórmula.

I. Fórmulas que se relacionan con el movimiento escénico de actores

1- Fórmulas con "*intus*"/"*intro*" y variantes

1-1 Fórmulas "*intus*"

La forma "*intus*" equivale a un deíctico "allí dentro"o, como dice G. La Magna en su edición del "Miles", tiene un papel como el del griego ἐνδοθεν = "de dentro", "de la casa", (p. 7).

Pasamos a ver qué edificios sustituye "*intus*" en cada una de las obras plautinas.

En Anf. (prol.) 131 el "*nunc... intus*" de Mercurio señala el interior de la casa de Anfitrión (cf. Marani p. 55). En 966 Júpiter dice a Sosias: "*Ego rem diuinam intus faciam...*" refiriéndose al interior de la casa de Anfitrión.

En As. 151-152, el joven Diábolo al final de su monólogo, desea hablar claro y lo hace "ante la puerta", (151), ya que "allí dentro no está permitido" (152): "*Quoniam intus non licitus est mihi*", y suple con este "*intus*" la casa de la lena Cleereta.

Más adelante, en 452, Leónidas dice: "*Negat esse*

intus..." haciendo imaginar la casa del senex Demeneto, tal como lo demuestra el contexto anterior ("*Sed si domi est, Demenetus uolebam*").

En Au. 37 (prol.) el lar dice: "*Sed hic senex iam clamat intus ut solet*", refiriéndose a los gritos que da Euclión dentro de su propia casa. Más adelante en el v. 80 el mismo anciano dice señalando su propia casa: "*...perspexi salva esse intus omnia*", e inmediatamente ordena a la anciana esclava (81): "*Redi nunciam intro atque intus serua*", a lo que Estáfila contesta irónica: (81-2) "*Quippini? . Ego intus seruem?*" volviendo a señalar la casa del senex.

En 201, Euclión teme que se le haya robado su oro de dentro de su casa y dice: "*Aurum mihi intus harpagatum est*".

Para 270, cf. pág. 389, en donde Euclión ordena a Estáfila limpiar dentro de su casa la vajilla. Más adelante, en 398 Euclión informa a los espectadores del ruido que hay dentro de su casa con un: "*Et strepitust intus*". En 465, Euclión dice refiriéndose al interior de su casa: "*...intus gallus gallinacius*".

En 465, Euclión dice refiriéndose al interior de su propia casa: "*Condigne etiam meus me(d) intus...*".

Para Bacch. 95, cf. cap. I, pág. 21.

Más adelante en 227-228, Crísalo dice a Pistoclero: "*Tu intus dicito/Mnesilochum adesse Bacchidi*" señalando, claro está, la casa de las dos heteras.

En 379, en el monólogo del esclavo Lido con las "tópicas" lamentaciones por la ruina que le han causado las dos prostitutas, dice refiriéndose a la casa de las dos Baquis: "*Neque mei neque te tui intus pudiumst factis quae facis*".

En 796, Crísalo, solo en escena, dice a los espectadores que Nicóbulo: "*Servos arcessit intus qui me uinciant*" y ese "*intus*" sustituye la casa del senex.

Más adelante, en 1050, Nicóbulo dice: "*Philippus iam intus ecferam*". El anciano padre del joven Mnesíloco, amigo de Pistoclero y amante de Baquis II, informa así a los espectadores de que va a su casa a buscar el dinero, diciéndole a Crísalo que no se mueva, que él vuelve enseguida (v. 1052). El esclavo queda en escena y declama unos versos con cierto tono paródico que nada tienen que ver con la intriga (v. 1053-1057) y enseguida anuncia de nuevo la entrada en escena otra vez de Nicóbulo (1057) con la fórmula: "*Sed crepuit foris*". De todo lo cual se deduce que los versos 1053-1057, sirven para

marcar el "tiempo" durante el cual el senex "va por el dinero y vuelve". Por la duración de dicho "tiempo" se podría deducir que el "senex" se ha movido un corto trecho y que la suplencia escenográfica de su casa viene dada gestualmente con *"intus"*.

Al final de la obra, las dos hermanas Baquis, al alimón, invitan a Nicóbulo a entrar dentro de su casa así: (v. 1204): *"Filiu uos expectant intus"*, a lo que el anciano contesta irónicamente: *"Quam quidem actutum emoriamur"* (1204).

En Cap. 114, el senex Hegión dice al esclavo azotador respecto de los cautivos: *"Sinito ambulare, si foris si intus uolent"*, refiriéndose a que los deje libremente deambular dentro y fuera de su casa. En 192 y junto a la fórmula de salida de escena *"ibo intro"*, Hegión añade que allí dentro tiene que hacer cuentas de esta forma: *"Ibo intro atque intus..."*. De nuevo se suplen interiores de la casa de senex.

En 456, Hegión vuelve a mandar a sus esclavos que guarden el orden dentro de la casa así: *"Seruate istum sultis intus, serui..."*.

En 894, el senex manda a Ergásilo que prepare dentro de la casa todo lo necesario de esta forma: *"Tu intus cura quod opus est"*.

En 918, un esclavo de Hegión refiriéndose a los des-

trozos que uno de los cautivos ha ocasionado en el interior de la casa, dice: "*Cellos refregit omnis intus reclusitque armarium*".

En 1015, en el momento de la "anagnórisis", Filócrates dice refiriéndose al hijo de Hegión: "*Intus eccum fratrem germanum tuum*".

En Cas. 350, el senex Lisídamo, que había mandado a Calino ir dentro de su casa para llamar a su mujer (295-6), ve que el esclavo sale de la misma y anuncia su entrada en escena de esta forma: "*Eccum exit foras Chalinus intus...*", haciendo imaginar así el interior de su propia casa.

En 542, Cleóstrata pregunta a Alcésimo: "*Ubi tua uxor?*" y el senex señalando su propia casa dice: "*Intus illa te... manet*".

En 626, la esclava Pardalisca sale despavorida de la casa de Lisídamo y dice: "*Intus uidi...*".

En 649, Lisídamo pregunta asombrado al oír el griterío de dentro de su casa: "*Quid intus tumulti fuit?*" y Pardalisca empieza a contarle "los desmanes de tu esclava allí dentro", v. 650 (cf. cap. II, página 227), y continúa narrando la "locura" de la esclava en el interior de la casa del senex así: (656): "*Ea intus...*"; y pregunta asombrado y molesto Li-

sídamo (656): "*Quid intus?*", "*quid est?*". En 751 el "*...intus habere ait*" de Lisídamo substituye el interior de su propia casa.

En 763, la esclava Pardalisca informa al público de lo que ocurre dentro de la casa del senex Lisídamo: "*Omnes festinant intus totis aedibus*". Y a continuación hace una substitución detallada de lo que ocurre en cada pieza de la casa (764): "*Senex in culina clamat...*" 769: "*Illae autem in cubiculo...*" y el trasiego de los cocineros:(772): "*Digne autem coqui...*" y en 792 Lisídamo dice a Pardalisca: "*Tu hic cunctas*", y luego señalando hacia su casa: "*Intus alii festinant*".

En 804, el senex dice contrariado por la tardanza de las mujeres dentro de la casa: "*Nam quid illaec nunc tam diu intus remorantur remeligines?*".

En 855, Cleóstrata y Pardalisca salen de la casa de Lisídamo tal como lo indica el "*Acceptae bene et commodè eximus intus*" de Mirrina. Las mujeres salen a la calle (856) después de haber dispuesto todos los preparativos nupciales en los que han endilgado al pobre Olimpión una "bella novia" que no es otra que el esclavo Calino travestido. Sin poder aguantar la curiosidad por saber cómo le va a la pareja de "recién casados", se asoman a la puerta de la casa de Mirrina (según la convención de no presentar en público estas escenas), pero

el texto está muy deteriorado y esto solo podemos deducirlo del v. 871 en donde Pardalisca empuja a Mirrina y le dice: "*Spectato hinc omnia intus quid agant*" (Ernout acota el "*intus*": "señalando la casa de Mirrina" vol.II. p. 213); en ese instante, y tras la fórmula de anuncio de entrada de personajes (874): "*Vostra foris crepuit*", Olimpión se precipita en escena y cuenta al público todo lo que ha ocurrido dentro (875-893). Pardalisca lo aborda y le pregunta en tono burlón señalando la casa de Mirrina (que al parecer es el edificio donde ha ocurrido todo), (v. 895): "*Quid intus agitur?*" y el esclavo balbuciente empieza a hablar y dice (880): "...*quae ego intus turbaui*". El deterioro del texto nos impide saber muy bien a qué casa sustituyen todas estas fórmulas con "*intus*" que se repiten desde 871 hasta el v. 934 en donde, una vez relatadas sus desdichas, Pardalisca pregunta a Olimpión que ha debido entrar en escena semidesnudo tras el accidentado lance amoroso (934): "*Sed ubi est palliolum tuum?*", y el esclavo contesta señalando tal vez hacia un punto indeterminado transescénico: "*Hic intus reliqui*" (935).

Que no es la casa de Lisídamo la que se suple en este pasaje, lo demuestra la siguiente salida atropellada del senex a escena que quiere huir precipitadamente "a su casa", v. 954: "...*ac domo fugiam*" y 955-6 (cf. cap. II, pág. 260), y que el lugar del "lance" está situado especialmente lo demuestra la expresión: "*Hac dabo protinam et fugiam*".

Calino es el último en aparecer en escena con sus vestidos nupciales semidesgarrados (963) y es quien detiene al senex en su acelerada carrera para decirle (965): "*Redi sis in cubiculum...*" Tal vez una especie de tienda en escena sea lo que haya servido de "cámara nupcial" y ese habitáculo sea el substituido por los "*intus*" de todo este divertidísimo pasaje.

Las fórmulas con "*intus*", bella y gradualmente escritas, han hecho imaginar:

a) La casa del senex Lisídamo (v. 250, 626, 649-50).

a-1) Preparativos nupciales en el interior de la casa (650 ss. 656. 763 ss., 772, 792, 804).

b) Habitáculo "nupcial" (Ernout: casa de Mirrina) (v. 855 ss., 871, 875-893, 895.934-5, 965).

En Cist. 639, Melenis manda a Halisca golpear una puerta en escena y pide que salga de dentro de la casa un personaje. Ernout en vol. III p. 44 acota el "*intus*" como "casa de Demifón", lo que no está muy claro, por cierto.

En 779-80, el esclavo Lampadión dice al senex Demifón: "*Propera ire intro huc ad finem tuum*". "... *Intus ibidem uxor tua est*", y en este último caso aceptamos la acotación de Ernout (vol. III p. 54) a "*intus*" como: "Entra en casa de Al-

ceşimarco" por el "*ad finem tuum*" aclaratorio; en Curc. 399, tiene lugar la substitución de interiores de la casa de Fédromo con el "*...hoc intus mihi*".

Con el v. 633 de Ep. ("*... eadem haec intus*"), se substituyen los interiores de la casa de Queríbulo.

En Menaech. 130, Menecmo I dice haberle robado a su mujer un manto del interior de su casa, de esta forma: "*Hanc modo uxori intus pallam surrupui*".

En 218, Erotio dice: "*Euocate intus Cyndrum mihi coquom actutum foras*" mandando a por su criado del interior de la casa.

Más adelante, en 352, la meretriz hace su entrada con la convención "mandar a los esclavos de dentro de la casa" y dice: "*Intus para, cura, uide*".

En 366, confundiendo a Menecmo II con Menecmo I, le invita a entrar de su casa de esta forma: "*Neque tibist ulla noua intus*".

En Merc. 926, Eutico dice: "*Eam rem nunc exquirat intus*" refiriéndose a los interiores de su propia casa (casa de Lisímaco).

En Mil. 536, Periplectómeno ordena a Escéledro que entre la casa de su amo Pirgopolinices de esta manera: "... *istaec [domum] nostra intus*". En 545, Escéledro asegura que Filocomasio está dentro de la casa de Pirgopolínices con un: "*Nam Philocomasium, eccam intus...*". En 612, Palestrión dice señalando la casa de Periplectómeno: "... *quod intus...*". En 822, Palestrión pregunta si Escéledro duerme dentro de la casa de Pirgopolinices así: "... *Sceledrus intus...*".

En Most. 394, Tranión ordena a Delfia que entre en casa de Filolaques así: "*Nam intus...*". En 401, Tranión vuelve a decir: "*Intus caue mu[t]tire quemquam siueris*", aconsejando a su joven amo Filolaques que le dé la llave de su casa de esta forma: "*Iam iube efferri intus*", y más adelante (675) el senex, ya de vuelta, manda a su esclavo Tranión que golpee la puerta de su casa para que salga alguien de dentro: "*Atque euoca aliquem intus ad te Tranión*".

En 687, el esclavo anuncia a los espectadores la salida de Simón de su casa con un: "*Simo progreditur intus...*".

En Per. 405, Tóxilo manda a las gentes de dentro de su casa diciéndoles: "*Curate isti intus...*".

En Poe. 424, Milfión dice que va a ir a casa de Agorastocles de esta forma: "...*ego intus interim...*". En 922,

Milfión informa a los espectadores de que va a contar todo a su amo Agorastocles con un: "*Ero uni potius intus...*".

En Ps. 81, Calidoro dice no tener dinero dentro de su casa así: "*Neque intus mummus ullus est*".

En Stich. 639, Gelásimo decide irse a su casa y dice: "*Nam mihi iam intus...*".

En Tri. 1077, Cármides dice que "*intus*" de su casa se informará de todo; en 1100-1101, Calicles dice a Cármides "*...effodiebam intus dotem...*". "*Sed intus narrabo tibi*", haciendo imaginar interiores de su casa (cf. antes el v. 1093). En 1137, Cármides se lamenta al senex Calicles de no haberle dicho algo "dentro" de su casa. Así: "*Oblitus intus dudum...*"

En Tru. 710, Astafio hablando a Fronesio dentro de la casa le dice: "*...uide intus...*". En 724, Astafio dice a Diniarco que su amada Fronesio está dentro de su casa: "*Intus bolos quos dat...*".

1-2 Fórmulas "*hic intus*" / "*intus hic*" que sustituyen e informan de los edificios en escena

Con respecto al deíctico acompañante de "*intus*" en este tipo de expresiones sustitutivas, H. Drexler en "*Plautinis-*

che...", pág. 42, nota 1, da soluciones métricas a la fórmula. Muy acertadamente la considera componente de un troqueo (tr.), y asegura que el orden más usual es: "*Hic intus*" frente a "*intus hic*". Luego confronta los casos en Lodge I, 814 b.

Pasemos al estudio de la fórmula en las distintas obras de Plauto.

En Anf. (prol.) 112, el dios Mercurio explica a los espectadores que su amo Júpiter: "*Nunc intus hic cum illa cubat*". Marani en pág. 39, acota el "*intus hic*" como "aquí dentro". "Señalando con un gesto el interior de la casa de Anfitrión".

Swoboda en "Studia..." p. 66, refiriéndose a este verso dice: "También en este lugar, Mercurio señala con el dedo la puerta central del escenario cerca de la que se encuentra".

En As. 329, los dos esclavos en escena, Libanio y Leónidas, discuten acerca de dónde se encuentra su amo, el viejo Demeneto (v. 328). Libanio contesta: "*Maior apud forumst, minor hic est intus*", señalando la casa de senex.

En Bacch. 568, la suplencia lingüística de la casa de las dos hermanas Baquis se logra con bastante acierto a partir de la pregunta de Mnesíloco a Pistoclero. El primero interroga al otro sobre si él es o no el amante de Baquis (v. 568).

Pistoclero le contesta haciendo un gesto: "*Duas ergo hic intus eccas Bacchides...*".

En Cap. 1017, Filocrates asegura a Tíndaro haber encontrado a su hermano gemelo y le indica donde está de esta forma: "*...intus hic est*" haciendo imaginar la casa del senex Hegión.

En Cas. 650, Pardalisca cuenta a su amo Lisídamo el por qué del tumulto en el interior de su casa. Cf. cap. II, p. 227 y cap. III, p. 394. Más adelante en 761, la esclava "cuenta" lo que ocurre en el interior de la casa de Lisídamo de esta manera: "*Quam hic intus...*".

En 871, dado lo lacunario del texto, no podemos asegurar que sea Cleóstrata (cf. Ernout II p. 213) quien manda a Pardalisca (cf. lo dicho en la página 396), y por la misma razón, tampoco podemos seguir a Ernout, que acota el "*intus*" con un "señalando la casa de Mirrina".

En Curc. 386, Curculio dice refiriéndose al interior de la casa de Fédromo: "*Edepol ne ego hic med intus...*".

Para Merc. 684, cf. cap. I, pág. 280.

En Mil. 139, Palestrión, solo en escena, explica a los

espectadores todos los artilugios que se están disponiendo en el interior de la casa de Pirgopolinices de esta forma: "...*paraui hic intus magnas machinas*".

En 338, Escéledro asegura haber visto a Filocomasio besarse con su amante dentro de la casa de Periplectómeno y dice así: "*Eam me uidisse osculantem hic intus...*".

En 379, vuelve a asegurar esto mismo y vuelve a suplir el interior de la casa del senex así: "...*ego te hic intus vidi*".

En 407, Palestrión intenta engañar a Escéledro sobre lo que ha visto dentro de la casa y dice: "... *quae hic usque fuerit intus*".

Para el verso 460, cf. cap. II, pág. 289. -

En Most. 724, Simón dice a Tranión: "*Quod solet fieri hic intus*" refiriéndose a la casa de Filolaques (cf. Ernout vol. V p. 59).

En Per. 298, Pegnión dice a Sagaristión: "*Nam umbra mea hic intus uapulat*", refiriéndose a la casa de Tóxilo.

En Poe. 922, el texto es tan descriptivo sobre la escenificación de interiores, que vamos a citarlo entero. Milfión se está dirigiendo a los espectadores, y dice refiriéndose a su inmediata salida de escena dentro de la casa de Agorastocles (920. ss.): *"Ibo intro, haec ut meo ero memorem; nam huc si ante aedes euocem, quae audiulistis modo, nunc si eadem hic iterum iterem inscitiast. Ero uni potius intus ero odio quam hic sim uobis omnibus"*.

En Ps. 1121, Hãrpax se dirige hacia la puerta del leno Balión y dice: *"...quam, ut hoc pultem atque aliquem euocem hinc intus"*.

En Rud. 1174, Démones dice a Pardalisca: *"Ego sum Daemones, et mater tua eccam hic intus..."*, refiriéndose al interior de su granja. La fórmula lingüística acompañada del gesto, sería la aceptada por Ernout (vol. VI, pág. 185) y no la lección de Langen: *"intust"* si tenemos en cuenta la frecuencia secuencial de *"eccas hic intus"* en otras obras: así Anf. (prol.) 112, Bacch. 568 etc.

Pero es en Tru. 449 ss., donde se suple una escena de los interiores de la casa de Fronesio. Aparece la meretriz con vestido de parturienta (475) (¿tal vez con una especie de camisón?) en sus habitaciones, ordenando a sus criadas, que den de mamar a su falso hijo (v. 449-50), que honren el altar de Lucina (476), que la ayuden a acostarse en su cama (477) y

que la adornen "aquí dentro" (v. 480) "...fer uerbenam huc intus...". Ernout (vol.VII, p. 127), antes de empezar todo este pasaje, acota el texto muy extensamente de esta forma: "Frone-sio con muchas esclavas. en el interior de su habitación, dispuesto escenográficamente de forma que el espectador puede ver lo que pasa allí dentro".

Nosotros creemos que la simple caracterización de la hetera y un par de personajes mudos (Pitecia y Astafio), así como la unión de dichas fórmulas lingüísticas a algunos objetos (agua, alguna vela o fuego para Lucina) recrean perfectamente el interior de la habitación de la meretriz.

1-3 Fórmula sustitutiva "*intus, nunc*" / "*nunc intus*"

En Anf. 120 (prol.), el dios Mercurio dice: "...*intus nunc est*" y Marani p. 40 comenta el verso: "'*intus*' significa 'allí dentro', es decir dentro de la casa de Anfitrión".

Para v. 131, cf. página 390.

Mooney op. cit. pág. 105 explica el "*intus*" de este verso como equivalente a "*in aedibus*".

En Merc. 816, el joven Eutico pregunta a la esclava

Sira: *"Etiam nunc mulier intust?"*, refiriéndose a la meretriz que su padre Lisímaco ha metido dentro de la casa. Más adelante en 926, Eutico le cuenta a su amigo Carino que su madre va a indagar lo que ocurre dentro de su casa. Cf. lo expuesto en pág. 398.

En Mil. 301, Escéledro acusa a la meretriz de estar en la casa de Periplectómeno *"...nunc intus hic..."*. En 483, Escéledro dice refiriéndose a su casa y la de su amo el miles: *"Certo illa quidem hic nunc intus..."*.

En Tru. 189, Diniarco pregunta a Astafío, al mismo tiempo que señala la casa de la meretriz: *"Estne intus nunc Phronesium?"*.

1-4 Otros deícticos con "intus"

En Ep. 663, el esclavo se dispone a entrar en casa de Perífanos y dice: *"Eadem haec intus... Stratippoclem"*.

En Mil. 459, Palestrión pide que le traigan de su casa una espada con un *"...huc intus"* y en 1338, Pirgopolinices ordena a las gentes de dentro de su casa: *"...ecferte hunc intus..."*.

En Ps. 1121, Hārpax llama a la puerta del leno Balión y

dice: "*euocem hinc intus*".

1-5 Fórmula "*intus est*" y variantes

En Anf. 856, Sosias pregunta angustiado a Alcmena: "*Ecquis alius Sosia intust, qui mei similis siet?*", mientras hace un gesto subsidiario de la suplencia de la casa de Anfitrión. Marani comenta "*intust*" = "*intus est*" = "está en casa".

En As. 383, el mercader manda a un personaje mudo que haga salir del interior de su casa a Saureas de esta forma: "...*si est intus, euocato huc*". Se suple la casa de Deme-neto.

En 394, Libanio contesta al mercader que dentro de la casa (de Deme-neto) no está el intendente, de esta manera: "*Nihilo mage intus est*".

Para el verso 452, cf. págs. 390-1.

En 741, Leónidas dice a Argiripo que su padre está hecho rato dentro de la casa de Filenio así: "*Iam dudum est intus*".

Para Au. 80, cf. pág. 391.

En Most. 445, Drexler en "Plautinische...", pág. 85, resuelve la laguna del verso: "*ecquis [] est*" con un "*intus*", pero la fórmula forma parte de un contexto en el que se anuncia la entrada de otro personaje en escena mediante la convención "golpear puertas". Lo mismo ocurre en Bacch. 581-2: "*Fores pultare nescis... heus, ecquis hic est?*"; Cap. 830: "*Heus ecquis 'hic est ecquis' hoc aperit ostium*"; Mil. 1297 "*Pultabo. Heus, ecquis hic est?*" y en Most. 898-99: "*Faciam, et pultabo foris*", "*Heus, ecquis hic est?*". Parece, pues, muy segura la fórmula "*pultare + Heus ecquis hic est*", por lo que aceptamos la lección de Leo: "*Ecquis 'hic' est?*", para este verso, y no la lección de Drexler.

En. 988, Fanisco pregunta a Pinacio que por qué golpea la puerta de la casa de Teoprópides: "*...ubi nemo intus est?*".

En Per. 722, Dórdalo dice que quiere dar órdenes dentro de "su casa" así: "*...oblitus sum intus dudum edicere quae nolui edicta*".

En Poe. 165 Milfión pregunta a Agorastocles por el dinero que tiene en su casa así: "*Sunt tibi intus aurei*". En 345, Agorastocles dice: "*Sunt mihi intus...*".

En Ps. 640, Pséudolo responde a la impaciencia de Hárpax para que llame a su amo Simón así: "*Si intus esset euo-*

carem...".

En Tru. 189, Astafio contesta a la pregunta de Diniarco de si Fronesio está dentro de su casa con un "...*intus*".

1-6 Fórmula "*ire intus*" y variantes

En Anf. 770, la fórmula "[*I*]...*intus*" no parece muy clara por aparecer secluido el imperativo. Lo hemos incluido en expresiones con "*intus*". E. Feyerabend op. cit. pág. 19 dice: "Entre '*fiat*' y '*tu*', falta una sílaba . Para suplirla Acid. propone '*i*' o '*heus*' . Considero que Tesala no está en escena, el '*intus foras*', se refiere al mandato '*pateram proferre*'. El imperativo '*i*' sólo, no aparece en ningún sitio para indicar la salida de casa y entrada en escena, sino que siempre se le añade '*foras*' . Así pues hay que escribir '*heus*' . Tesala no está en escena, sino dentro de la casa de Alcmena, lo que además está confirmado porque se utiliza el v. '*proferre*' cuando en otros lugares en los que un personaje que está en escena, manda salir de su casa y entrar en escena, se utiliza '*aferre*': cf. Cist. 284, Ps. 349, Mil. 463".

En As. 585, Libanio anuncia la entrada en escena de Filenio del interior de su casa con un "...*haec quae intus exit*".

En Mil. 1169, Palestrión dice refiriéndose a Pirgopolinices: "*Sed ubi ille exierit intus..*", e igualmente en 1198, en donde Palestrión anuncia la entrada en escena del miles que sale de su casa, así: "*Iam exiturum esse intus*".

Como muy bien dice Mariner en una de las reuniones de preparación de esta tesis: "Esta es una espléndida fórmula de contradicción entre el lugar escénico y el real".

Dicha contradicción la utilizaremos mucho en el apartado: "Entrar en escena saliendo de casa y dando órdenes a esclavos que están dentro de la misma".

En Tru. 255, Astafio golpea la puerta de la casa de Truculento y pregunta: "*Equis intus exit?*".

1-7 "Intus" con otros verbos

En Cist. 639, Melenis dice a Halisca: "...*ut aliquis intus prodeat...*" refiriéndose al interior de la casa de Demifón.

En Ep. 380, Estratipocles decide salir de escena y entrar dentro de la casa de Queríbulo diciendo: "...*egressus intus...*".

En 477, el militar dice a Perífanos que traiga a la tocadora de flauta de dentro de su casa, de esta forma: "*Produci intus...*".

Para Most. 687, cf. lo referido a este verso en pág. 399.

En Per. 301, Sagaristión anuncia la entrada en escena de Tóxilo desde el interior de su casa con un "...*egreditur intus*".

En Ps. 132, Calidoro anuncia la entrada en escena del leno Balión desde el interior de su casa con un: "*Atque ipse egreditur intus...*".

En 604, con el "*intus euocabo*" Halisca se dispone a llamar a la casa del leno Balión (cf. Ernout vol. VI p. 55).

CONCLUSIONES SOBRE LA SUSTITUCION LINGÜISTICA DE INTERIORES DE
EDIFICIOS EN ESCENA CON FORMULAS "INTUS" Y VARIANTES

1-1-1 Fórmulas con "intus"

- 1) En "Anfitrión": CASA DE ANFITRIÓN Y ALCMENA.
- 2) En "Asinaria": CASA DE LENA CLEERETA.
- 3) En "Aulularia": CASA DE EUCLIÓN.
- 4) En "Baquides": CASA DE DOS BAQUIS.
- 5) En "Cautivos": CASA DE HEGIÓN
- 6) En "Casina": CASA DE LISÍDAMO.
- 7) En "Cistelaria": CASA DE DEMIFÓN.
- 8) En "Curculio": CASA DE FÉDROMO.
- 9) En "Menaechmi": CASA DE MENAECHMI I; CASA DE EROTIO.
- 10) En "Mercator": CASA DE LISÍMACO.
- 11) En "Miles": CASAS DE PIRGOPOLINICES Y PERIPLEC-
TÓMENO.
- 12) En "Persa": CASA DE TÓXILO.
- 13) En "Poenulus": CASA DE AGORASTOCLES.
- 14) En "Pséudolo": CASA DE CALIDORO.
- 15) En "Estico": CASA DE GELÁSIMO.
- 16) En "Trinummus": CASA DE CÁRMIDES.
- 17) En "Truculentus": CASA DE FRONESIO.

1-1-2 Fórmulas "hic intus"

Las mismas sustituciones de edificios con las fór-

mulas "*intus*" salvo en:

- 1) En "Asinaria": CASA DE DEMENETO.
- 2) En "Mostelaria": CASA DE TEOPRÓPIDES Y SU HIJO FILOLAQUES.
- 3) En "Pséudolo": CASA DEL LENO BALIÓN.
- 4) En "Rudens": GRANJA DE DÉMONES.
- 5) En "Truculentus": CASA DE FRONESIO.

1-1-3 Fórmulas "*intus nunc*" / "*nunc intus*"

Sustitución de los mismos interiores de los edificios anteriores (en Anf., Cas., Mil., Tru.).

1-1-4 Fórmulas otros deícticos con "*intus*"

- 1) En "Epídico": CASA DE PERÍFANES

La misma sustitución de interiores que en 1.1., en otros casos (Mil., Ps.).

1-1-5 Fórmulas "*intus est*" y variantes

Sustitución de los mismos interiores de edificios que en 1.1, salvo :

- 1) En "Asinaria": CASA DE FILENIO (sólo en un caso).
- 2) En "Persa": CASA DEL LENO DÓRDALO.
- 3) En "Pséudolo": CASA DE SIMÓN.

1-1-6 Fórmulas "ire intus" y variantes

Sustitución de los mismos interiores de edificios que en 1.1., salvo:

- 1) En "Asinaria": CASA DE FILENIO
- 2) En "Truculentus": CASA DE TRUCULENTUS.

1-1-7 Fórmulas "intus" con otros verbos

Sustitución de los mismos interiores de edificios de 1.3. para Ep.; para Per. menos:

- 1) En "Cistelaria": CASA DE DEMIFÓN.

B- Fórmulas sustitutivas de escenografía con "intro" y variantes. (Cont.).

Dada la abundancia de estas expresiones en la obra plautina, las clasificaremos del siguiente modo:

1-8 Fórmulas con "intro" sólo

En Bacch. 823, Nicóbulo da órdenes a los esclavos para que dentro de su casa aten a la columna a uno de ellos (cf. pág. 379).

Más adelante en 1151, las dos hermanas se disponen a arrastrar dentro de su casa a Filoxeno y Nicóbulo y una de ellas dice: "...*hos intro inlicere huc*".

En 1185, Baquis intenta convencer a Nicóbulo de que entre dentro de su casa para devolverle su dinero perdido, así: "...*in hac mecum intro*...".

En Stich. 534, Panfilipo declina la invitación de su hermano Epígnomo de que entre en su casa, puesto que quiere ir primero a la suya y dice: "...*modo intro deuortar domum*".

En Tru. 97, Astafio da órdenes a los esclavos de dentro de su casa para que nadie entre con las manos vacías.

Cf. .cap. II, páginas 224-225. En 386, Fronesio ordena a las mujeres de dentro de su casa "...uos *intro*...".

1-9 Fórmulas con deícticos + "*intro*"

E. Feyerabend en "De verbis..." p. 22 dice en relación con estas fórmulas: "Si la persona que sale de escena no entra en su propia casa, la indicación de a qué casa entra, viene da por una serie de deícticos que acompañan a "*intro*."

Veremos que esto no es cierto en todo los casos que vamos a pasar a analizar.

a) Fórmulas "*hac intro*"/"*huc intro*"

En Au. 694, Eunomía invita a su hijo a entrar en casa de su hermano (= "*ad fratrem meum*" = "casa de Megadoro") diciéndole: "*Ei hac intro*".

En Bacch. 1185^b, Baquis I viene rogando a Nicóbulo desde v. 1175^b y con la misma formula ("*I hac mecum intro*...") que el senex entre en casa, en "su casa" (v. 1181 = "*ubi tibi sit lepide uictibus*...") por eso, y en contra de la opinión de Feyerabend, el "*hac*" de "*in hac mecum intro*", continúa esta misma idea. Lo mismo ocurre un poco antes en el v. 906, donde

Crísalo pide a Nicóbulo que le deje entrar en la casa de los Baquis para rescatar a su hijo: "*Ire huc intro ad filium*".

Para Cist. 779, cf. lo dicho en págs. 397-398.

En Ep. v. 157, Estratipocles decide entrar en casa de Queríbulo con la fórmula ya vista en cap. I, pág. 29.

En Merc. 555, el senex Demifon dice: "...*Huc intro ad me*".

Otro caso que no estudia Feyerabend, tal vez por las distintas lecciones del verso, es el de Merc. 555 .

P. J. Enk en su edición de "Mercator" p. 115 dice: "En este lugar del manuscrito plautino hay dos recensiones, de las cuales una, que coincide con A, da I : '*Nunc tamen interea ad me[d] huc inuisam domum*', y la otra II : '*Interea tamen huc intro ad me inuisam domum*'. No es fácil decidir cual de los dos versos hay que aceptar . Lindsay atribuye a Plauto la recensio I, sobre cuya defensa habla en 'Ancient Editions of Plautus', p. 41. Pero I.Bach, en De usu pronominum demonstratiuorum en Studemundi Stud. II, pág. 206, defiende la recensio II basándose en el orden de palabras usual en este tipo de

fórmulas, pues en ellas el adverbio demostrativo se coloca siempre en primer lugar . Así en Anf. 20: '*pater huc me misit ad uos...*'; para Au. 334, cf. cap. II, p. 223 ; Cas. 597: '*ut traduxisti huc ad nos exeant*'; Truc. 369: '*...Huc quidem hercle ad te*' .

Por esta razón -continúa Enk- escogí con Leo la recensio II: '*huc intro ad me...*' . Cf. Bacch. 529". Cf. cap. II, pág. 213 .

Ernout (IV p. 128) acepta la recensio I y pone entre corchetes la II. En el aparato crítico de su edición dice: "*Non habet A; retractoris cuiusdam esse uidetur*". Esto es, que el verso 555 (II) sería una variante del 555.

Nosotros consideramos que hay que encuadrar el verso en el contexto. Demifón está dudando entre entrar o no en su casa. Por ello primero anuncia su deseo de entrar: 555 "*huc intro*", luego vacila: 557 "*...si intro rediero*", por fin decide no entrar por miedo a su mujer: 558 "*non ibo tamen*".

En Mil. 454, Escéledro dice a Filocomasio refiriéndose a la casa de Pirgopolinices: "*Te huc... intro ituram*", (cf. acotación de Ernout IV p. 203 al verso siguiente).

En Per. 77, el parásito Saturión decide entrar en la casa del leno Dórdalo con un: "*Nunc huc intro ibo*" El esclavo

sale de la casa del leno. Lo sabemos porque, antes de entrar, el parásito "anuncia" la llegada de Tóxilo, diciendo que la puerta de la casa se abre (v....80: "*Sed aperiuntur aedes*").

En Ps. 654, Pséudolo asegura que Hārpax no entrará en su casa así: "*Huc... haud ibis intro...*".

b) Fórmulas "*illo*"/"*illuc*" + "*intro*"

En Merc. 567, Demifon dice, señalando la casa de Lisímaco (cf. Ernout IV p. 129): "*Ut illo intro eam*". Pero por la frecuencia de esta fórmula con "*illuc*" preferimos la corrección de Ritschl "*illuc*" (cf. aparato crítico de Ernout).

c) Fórmulas "*eo/isto* + *intro*"

En Bacch. 907, Nicóbulo pregunta a Crísalo que para qué va a entrar en la casa de las dos Baquis así: "*Quid eo introibis?*".

En Mil. 454, Escéledro dice refiriéndose a los interiores de la casa del miles: "*...intro ituram*".

En 455, Filocomasio dice a Escéledro "*...isto me intro*" y acto seguido se dirige hacia la casa de Periplectóme-

no (cf. Ernout IV. p. 203).

Dentro de la fórmulas anteriores con deícticos más "*intro*" de Feyerabend, este autor omite algunas tan interesantes como son las formadas por "*hinc + intro*". En Bacch. 571, Pistoclero se dispone a entrar en casa de las dos hermanas y dice "...*intro hinc*", y en Menaech. 603, Menecmo I se dispone a entrar en la casa de Erotio con algunas vacilaciones que son seguidas por su mujer y el parásito, y dice: "*Si sapiam hinc intro...*".

En Merc. 801, aparece un "*hinc intro...*" que sustituye interiores de la casa de Lisímaco.

En Rud. 1189, Démones se dispone a entrar en su propia casa y dice: "...*hinc intro...*". Lo mismo en 1263 (cf. Ernout VI p. 185 y 189).

1-10 Fórmulas "*abeo intro*" y variantes

En Anf. 970, Alcmena dice a Júpiter, a quien toma por su marido: "*Numquid vis, quia abeam iam intro...*" refiriéndose al interior de la casa de Anfitrión.

Más adelante, en 1045, Anfitrión dice: "*Intro ...abiit*" informando de la salida de escena de Júpiter dentro

de la casa de Alcmena.

En Cas. 142, Olimpión dice a Calino: "*Abeo intro*", y según Ernout II p. 167: "ambos entran en casa de Lisídamo".

En Cist. 330, Selenio substituye el interior de su propia casa con la fórmula de salida de escena: "*Abeo intro*".

En 528, Melenis dice: "*Abiit intro...*" informando de la salida de escena de Alcesimarco a su propia casa, puesto que la siguiente entrada en escena (640) la acota Ernout (vol. III p. 45) con un "saliendo de su casa".

En 683, Halisca dice: "...*postquam intro abii*" refiriéndose a la casa de Selenio.

En 772, Fanóstrata dice a Halica: "*Abeamus intro*" y según Ernout (vol. III p. 54): "las dos mujeres entran en la casa de Alcesimarco".

En Ep. 63, Tesprión dice: "*Abeo*" con intención de entrar dentro de la casa de Queríbulo (cf. v. 68), pero Epídico le retiene diciéndole: "...*abire hinc non sinam*".

En 81, Epídico informa de la salida de escena de Tesprión hacia el interior de la casa de Queríbulo (v. 68) de esta forma: "*Illic hinc abiit*".

En 379, Queríbulo invita a Estratipocles y a Epídico a entrar en su casa (cf. cap. II, pág. 216).

Más adelante en el v. 665, con "*abeo intro*", Epídico entra en casa de Queríbulo (cf. v. 660). Este verso lo acota Ernout (vol. III p. 161) con un: "Epídico llegando a la puerta de Queríbulo".

En Menaech. 550^a, Menecmo II informa de la salida de escena de la esclava dentro de la casa de Erotio (cf. Ernout vol. IV, p. 46). Más adelante en 603, Menecmo I dirigiéndose a la casa de Erotio dice: "...*hinc intro abeam*". En 698, Menecmo I informa de la salida en escena de Erotio hacia el interior de su casa con un "*abiit intro...*".

En Mil. 1176, Palestrión dice: "...*ubi intro haec abierit*" refiriéndose a la casa de Periplectómeno.

En Most. 391, Tranión dice a Filócrates que entren en la casa del senex Teoprópides así: "*Vos modo hinc abite intro...*" y 397 insiste con un "*intro abi...*".

En Per. 200, Pegnión, cuando ve salir de escena a Tóxilo, informa a los espectadores diciendo: "*illic hinc abiit intro huc*" y que el esclavo entra en su propia casa lo sabemos por el contexto anterior (en 197 Tóxilo anuncia: "*Ego domum ibo*").

En Poe. 194, Milfión dice: "*Abeamus intro ut Collybiscum...*" con lo que queda claramente substituida la casa de Agorastocles.

En Rud. 1189, Gripo decide salir de escena y entrar en su casa con estas palabras: "*...ut hinc intro abeam*".

En Stich. 147, Panegiris invita a su hermana a entrar en su casa con un : "*Nunc soror, abeamus intro*".

En Tru. 210, Astafio informa de la salida de escena de Diniarco, que ha entrado en casa de Fronesio (cf. 197-198).

En 758, Diniarco dice: "*Abiit intro*" informando así a los espectadores de que Astafio sale de escena. Ernout (vol. VII p. 149) acota el verso así: "Astafio entra en casa de Fronesio".

1-11 Sustitución de interiores con "*abi intro*" / "*abite intro*" y variantes

En As. 543, Cleereta se dirige al interior de su casa y manda a Filenio que haga lo mismo con un: "*Intro abi...*".

Y en Au. 89, Euclión manda a Estáfila: "*Abi intro*"; en 103 el "*abi intro*" de Euclión es una orden a la esclava Estáfila de nuevo para que entre dentro de su casa. Más adelante en 334, Estróbilo aborda a Frigia y Eleusis, refiriéndose a la casa de Euclión (cf. cap. II, pág. 223). En 455, de nuevo Euclión manda a Estáfila entrar dentro de la casa con un "*intro abi...*".

En Bacch. 227, Crísalo dice a Pistoclero que entre en casa de las dos Baquis con un "*abi intro*". En 714, Crísalo dice a Pistoclero que entre en casa de las dos Baquis con un: "*Nunc tu abi intro...*".

En Cap. 452, Hegión manda a Tíndaro que entre dentro de la casa con un: "*Tu intro abi...*".

En Cas. 214, Cleóstrata manda a Mirrina que entre en su casa así: "*Intro abi*"; en 295 Lisídamo ordena entrar dentro de su casa a Calino con un "*intro abi...*". En 419, Lisídamo ordena a su mujer que entre en la casa con un: "*Intro abi, uxor...*"; vuelve a repetirle la orden en 421 de la misma forma.

En 832, Lisídamo ordena a una serie de personajes mudos que forman el cortejo, que entren dentro de la casa de Alcésimo así: "*Abite intro*".

En Cist. 119, Sira dice "*abi intro*" y sale de escena. Por el contexto (v. 17 "*ad te*"), este "*intro*" suple la casa de Selenio. Más adelante, en 591, Lampadión dice: "*Intro abi...*" a Fanóstrata para que entre en casa de Selenio y en 770 Lampadión manda a Fanóstrata: "*Da isti cistellam et intro abi...*". Ernout (vol. III p. 54) acota el verso: "entran en casa de Alcesimarco".

En Ep. 601, con el "*intro abi*" Perífanos manda que entre en su casa Filipa y en 604 el "*Abi modo intro*" de Perífanos le sirve para informar de su salida de escena y Filipa y Acropolistis entran en casa de Perífanos (cf. Ernout III p. 157). En 655, Epídico manda a Estratipocles que entre en casa de Queríbulo con un: "*Abi intro...*". En 665 Epídico sale de escena. En 714, Epídico manda a Perífanos que entre en su casa con un: "*Abi intro*".

En Merc. 677, Doripa ordena a Sira: "*Abi tu intro*". Ernout (IV. p. 136) acota el verso con un: "Sira entra en casa de Lisímaco".

En Mil. 255, Palestrión manda a Periplectómeno entrar en su casa así: "*Intro abi ergo...*".

En 302, Escéledro dice a Palestrión: "*Visse, abi intro tute...*" refiriéndose al interior de la casa de Pigopolinices (cf. Ernout IV p. 191).

En 394, Palestrión ordena a Filocomasio que entre dentro de la casa del miles así: "*Abi intro*".

En 535, Periplectómeno manda a Escéledro que entre en casa de su amo Pirgopolinices, tal como hemos visto en cap.II, p. 224. En 857, Palestrión dice a Lurcio: "*Abi, abi intro iam*" refiriéndose a la casa de Pirgopolinices; en 1196, Palestrión anima a las mujeres a que entren dentro de la casa de Periplectómeno así: "*Et uos abite hinc intro*" (cf. G. La Magna, p. 217).

En Most. 294, Filolaques ordena a Escafa entrar en casa así: "*Abi tu hinc intro*".

En 397, Tranión dice a las criadas que entren dentro de la casa de Teoprópides así: "*...intro abi...*". En 425, Tranión vuelve de nuevo a ordenar a un esclavo que entre dentro de la casa de esta forma: "*Abi (hinc) intro*".

En Per. 855^b, Dórdalo dice a Tóxilo: "*Abi [intro]*" refiriéndose al interior de la casa del leno. Pero coincide con final de obra.

En Poe. 604, Colibisco ordena a Milfión y Agorastocles

✕ que entren en casa de este último así: "*Agite intro abite*".

En Ps. 161, Balión ordena al esclavo: "...*abi intro*" para que entre en la casa del leno.

En 168, Balión sigue ordenando a todos sus esclavos (personajes mudos) que entren en su casa así: "*Intro abite...*". En 890, Balión, después de señalar su propia casa, ordena al cocinero que entre dentro de la misma así: "...*intro abi...*".

En Rud. 1254, Démones dice: "*Abi intro...*" y un poco más adelante, entra dentro de su casa saliendo de escena.

En Stich. 533, Epígnomo invita a su hermano a entrar en su casa para lavarse, aunque Panfilipo prefiere ir primero a la suya para saludar a su mujer. En v. 534 Epígnomo dice: "*Abi intro...*".

Sobre estas fórmulas E. Feyerabend en op. cit. p. 35-36 dice que "*abeo intro*" acompañado de "*huc*", "*illuc*" significa que el personaje señala con el dedo la casa en escena.

CONCLUSIONES SOBRE LOS INTERIORES DE EDIFICIOS QUE SUPLE "IN-
TRO"

- 1) En "Báquides": CASA DE NICÓBULO Y CASA DE DOS BAQUIS.
- 2) En "Estico": CASA DE PANFILIPO.
- 3) En "Truculentus": CASA DE FRONESIO.

**CONCLUSIONES SOBRE LA SUSTITUCION DE INTERIORES DE EDIFICIOS
EN ESCENA CON FORMULAS "DEICTICOS + INTRO"**

A) "HAC INTRO"/"HUC INTRO"

- 1) En "Aulularia": CASA DEL SENEX MEGADORO (solo una vez)
- 2) En "Báquides": CASA DE DOS BAQUIS
- 3) En "Cistelaria": CASA DE ALCESIMARCO
- 4) En "Epídico": CASA DE QUERÍBULO
- 5) En "Mercator": CASA DE DEMIFÓN
- 6) En "Miles": CASA DE PIRGOPOLINICES Y PERIPLECTÓMENO
- 7) En "Persa": CASA DE TÓXILO

B) "ILLO INTRO"/"ILLUC INTRO"

- 1) En "Mercator": CASA DE LISÍMACO

C) "EO INTRO"/"ISTO INTRO"

Sustitución de los mismos interiores de edificios que A)
para Bacch.; Mil.

D) "HINC INTRO"

La misma sustitución de interiores de edificios que en A) y
además:

- 1) En "Menaechmi": CASA DE EROTIO
- 2) En "Mercator": CASA DE LISÍMACO
- 3) En "Rudens": GRANJA DE DÉMONES.

CONCLUSIONES SOBRE LA SUSTITUCION LINGÜÍSTICA DE INTERIORES DE
EDIFICIOS EN ESCENA CON FÓRMULAS "ABEO INTRO" Y VARIANTES

- 1) En "Anfitrión": CASA DE ANFITRIÓN Y ALCMENA.
- 2) En "Casina": CASA DE LISÍDAMO.
- 3) En "Cistalaria": CASA DE SELENIO Y ALCESIMARCO.
- 4) En "Epídico": CASA DE QUERÍBULO.
- 5) En "Menaechmi": CASA DE EROTIO.
- 6) En "Miles": CASA DE PERIPLECTÓMENO.
- 7) En "Mostelaria": CASA DE TEOPRÓPIDES.
- 8) En "Persa": CASA DEL ESCLAVO TÓXILO.
- 9) En "Poenulus": CASA DE AGORASTOCLES.
- 10) En "Rudens": GRANJA DE GRIPO = DÉMONES (cf. v.
1255).
- 11) En "Estico": CASA DE EPÍGNOMO.
- 12) En "Truculentus": CASA DE FRONESIO.

CONCLUSIONES SOBRE LA SUSTITUCION LINGÜÍSTICA DE INTERIORES DE
EDIFICIOS EN ESCENA CON FÓRMULA "ABI/ABITE INTRO"

Sustitución de los mismos interiores de edificios que en
"abeo intro" salvo en las siguientes variantes:

- 1) En "Asinaria": CASA DE CLEERETA
- 2) En "Casina": CASA DE ALCÉSIMO (Sólo una vez)
- 3) En "Epídico": CASA DE PERÍFANES
- 4) En "Mercator": CASA DE LISÍMACO
- 5) En "Miles": CASA DE PERIPLECTÓMENO Y PIRGOPOLINICES
- 6) En "Persa": CASA DEL LENO DÓRDALO.

1-12 Fórmulas sustitutivas de interiores de edificios en escena formados por "ire intro" y variantes

a) *"Ibo intro"*

En su comentario al verso 206 de "Truculentus", Enk (p. 506) dice en relación con la fórmula: "La mayoría de las veces estas palabras se dicen a alguien necesariamente antes de salir de escena .

Ocurre esto en Anf. 1007, Au. 278, 659, 700, 802; Cap. 192, Cas. 511, 557; Ep. 164, 319; Menaech. 331; Mil. 595, 1121; Most. 849; Poe. 920, 929; Ps. v. 903, 1245; Stich. v. 87 . Sin embargo no ocurre lo mismo en Tru. 206, en donde el *'ibo...intro'* es una pregunta, una simple pregunta de Di-niarco a Astafio".

El comentario de este autor nos da pie para afirmar que la fórmula no es sólo anuncio de salida de escena, sino que sustituye a la escenografía de interiores de edificios en escena e incluso informa a los espectadores de quién es el dueño de dichos edificios.

Iremos, pues, estudiando seguidamente cada caso (así como otros que no cita Enk).

En Anf. 1007, Mercurio decide entrar en la casa de

Anfitrión a cambiarse de caracterización cuando lo ve venir. Dice: "*Ibo intro ornatum capiam...*", pero hay salida de escena inmediata. En 1145, Anfitrión decide entrar dentro de su casa para ver a su mujer y dice: "*Ibo ad uxorem intro*". Creemos que Enk no cita este caso por ser final de obra.

En Au. 278, Estáfila, sola en escena, informa a los espectadores de su salida inmediata de la misma dentro de la casa de Euclión (659).

No hay salida de escena inmediata en el v. 700 cuando Licónides dice a los espectadores: "*Ibo intro ubi...*". Según Ernout I p. 139, va al interior de la casa de Megadoro por el v. 693. Pero el joven ha avisado unos versos antes (v. 693 "*sequar*") de una falsa salida de escena. Por lo que la substitución de los interiores de la casa de Megadoro también puede ser falsa.

En 802, Euclión sale inmediatamente de escena hacia el interior de su casa con un: "*Ibo intro...*".

En Cap. 192, Hegión, solo en escena, informa de su salida inmediata de la misma hacia el interior de su casa para hacer cuentas. Cf. lo dicho sobre el verso en la pág. 393.

En Cas. 511, Calino, solo en escena, sale de la misma tras pronunciar el "*ibo intro...*", hacia el interior de

la casa de su amo Lísidamo para preparar un banquete.

En 557, Alcésimo sale de escena hacia el interior de su casa tras pronunciar el *"ibo intro..."*.

En Ep. 164, Epídico, solo en escena, informa a los espectadores de que va a ir a casa de su joven amo Estratipoclès para aconsejarle lo que debe hacer, y dice así: *"Ibo intro atque adulescenti dicam..."*. Hay una salida de escena inmediata.

En 319 Epídico, de nuevo solo, informa a los espectadores de su salida inmediata de escena y de que va a casa de su amo Perífanos con un *"ibo intro"*.

En Menaech. 331, Cilindro dice a Menecmo II: *"Ibo intro... hic adstare Erotio"* informando de su salida de escena hacia la casa de la meretriz.

En Mil. 595, el senex Periplectómeno dice: *"Ibo intro"* y sale de escena hacia su casa, tal como explica Ernout (vol. IV p. 212).

En 1121, Pirgopolinices dice: *"Ibo igitur intro"* y aunque no sale de escena inmediatamente (hasta el v. 1124), se dirige hacia su propia casa. No menciona Enk el v. 1376, en donde Pirgopolinices intenta entrar en su casa con un *"ibo hinc intro"*, pero se queda en escena.

En Most. 849, Teoprópolis dice: "*Ibo intro igitur*" en dirección hacia la casa de Simón, pero no sale de escena inmediatamente; cuando parece hacerlo, utiliza la fórmula "*sequere me hac*", que, probablemente, indique falsa salida de escena (cf. cap. II, págs. 178-93), la cual quizás supla también "falsamente" (*in phantasma*) la casa de Simón, como ya se viene haciendo desde los v. 843 (personaje mudo y una llave), y luego en 850 (perro inexistente).

En Per. 77, el parásito Saturión se dispone a entrar dentro de la casa del leno Dórdalo; (cf. lo dicho en págs. 419-20). Pero, como ocurre en estas falsas salidas de escena, hay un anuncio de entrada en la misma con la fórmula "abrir, crujir puertas" de un personaje que sale de la casa.

En Poe. 920, Milfión, solo en escena, informa a los espectadores de que va a entrar en casa de su amo Agorastocles con un: "*Ibo intro...*" pero no sale inmediatamente de escena hasta volver a informar con la misma fórmula: "*Nunc intro ibo; must...*" (v. 929) y entrar por fin en casa de su amo.

Para Ps. 654, cf. pág. 420.

En 903, vuelven a cumplirse las reglas, pues Balión solo en escena, informa a los espectadores de su salida inme-

diata de la misma hacia su casa con un: "*Nunc ibo intro...*". Más adelante, en 1245, Simón, solo en escena, informa a los espectadores de su salida inmediata de la misma con dirección a su casa mediante un: "*Nunc ibo intro...*".

En Stich. 87, Antifón en un monólogo "aparte" informa a los espectadores de su salida de escena con un "*ibo intro*", y al parecer, con dirección a la casa de su hija Panegiris (cf. Ernout VI p. 218, que acota el v. 89 con un largo: "Las dos hijas salen al encuentro de su padre en el momento en el que este entra en casa de Panegiris"). Lo cierto es que no hay salida inmediata de escena del senex, pues al "*ibo intro*" sigue el anuncio inmediato de entrada en escena de personajes mediante la fórmula "abrir puertas" (v. 87. Cf. la página 363). Según Ernout en p. 217 nota 2 al verso 87: "Este detalle de 'abrir puertas' nos da una indicación breve pero precisa de la disposición del decorado de la obra. Es sin duda por esta puerta abierta por donde el público ha visto, desde el principio de la obra, a las dos mujeres conversando en el '*atrium*' de la casa de una de ellas. La voz de su padre las hace salir de su ensimismamiento y las devuelve a la tierra, en donde se dan cuenta de la presencia de Antifón".

Esta nota ya parte de suposiciones como la existencia de puertas abiertas o cerradas que crujen o chirrían, expresiones que son, como ya veremos más adelante, simples fórmulas de anuncio de entrada o salida de personajes en escena.

Lo mismo que la existencia de posibles "*atrium*" "*uestibulum*" "*ambulacrum*" en la escenografía (Cf. fórmulas "*ante aedes*", en págs. 361 ss.).

Lo cierto es que desde los versos 57 en adelante los tres actores están muy próximos realmente en el escenario. Los recursos lingüísticos que escenografían su "distanciamiento teatral" son los que siempre utiliza Plauto. Esto es, que, por un lado, un personaje entra en escena hablando con los de dentro de su casa (v. 58-67) y los otros siguen hablando "sin verle ni oírle" (v. 68-74). Uno monologa "aparte" (v. 75-87) y por fin el autor decide que los tres personajes se vean y oigan e inicien el diálogo con la consabida fórmula "*quoniam uox prope me sonat*", que aquí (v. 88) ofrece una feliz variante. Cf. lo dicho en la página 348, nota 14.

Inmediatamente el lugar de la acción "se traslada" al sitio de los personajes que han pronunciado dicha fórmula (aquí interiores de una casa) y dicho lugar se suple escenográficamente con algunos objetos referenciales subsidiarios (aquí algún cojín o taburete: versos 90, 92, 93, comentados antes en la página 363; o personajes mudos 94: "*Mane puluinum*". Enk no cita el v. 400, en donde Gelásimo decide salir de escena entrando en su casa ("*Ibo intro ad libros*"), ya que Panegiris no le deja hacerlo dentro de la suya (397). Sobre este verso, H. Petersmann en su comentario, p. 157 dice: "Como anécdota de los libros de parásitos cf.: Stich."

454: 'Libros *inspexi*'; cf. Pers. 392 ss.: '*librorum eccillum habeo...*'".

Es en Stich. 567, en donde Antifón dice: "*Sed ego ibo intro...*" anunciando su inmediata salida de escena (definitiva además) hacia el interior de la casa de sus hijas y luego suponemos que a la suya a darse un baño (567). Parecen suplirse los interiores de la casa de sus hijas y la suya propia (cf. Ter. Hec. 345: "*Tum filius tuos intro*").

Tampoco cita Enk Rud. 1263, en donde Démones sale inmediatamente de escena y va al interior de su casa con un "*Nunc hinc intro ibo...*".

En Tru. 206, Diniarco comunica su salida inmediata de escena a la casa de Fronesio con un: "*Ibo igitur intro?*".

Con todo esto llegamos a las siguientes conclusiones:

a) La mayoría de los personajes que pronuncian la fórmula salen inmediatamente de escena y van dentro de su propia casa.

b) En Anf. 1007, Au. 278, Cas. 511, Ep. 164, 319 Men. 331, los esclavos van a casa de sus amos.

c) Casos especiales presentan As. 700 y Most. 849 en donde hay falsa salida de escena hacia interiores falsos o sustituidos "*in phantasma*". Los personajes que pronuncian la fórmula no son los dueños de dichos edificios. La falsedad de la salida de escena viene anticipada por un "*sequere hic*".

d) En Per. 77, y Stich. 87, sigue a la fórmula otra de anuncio de entrada en escena de los personajes a cuya casa se pretendía ir.

CONCLUSIONES SOBRE LA SUSTITUCIÓN LINGÜÍSTICA DE INTERIORES DE
EDIFICIOS EN ESCENA CON LA FÓRMULA "IBO INTRO"

- 1) En "Anfitrión": CASA DE ANFITRIÓN
- 2) En "Aulularia": CASA DE EUCLIÓN/CASA DE MEGADORO (Una vez *"in phantasma"*).
- 3) En "Captiui": CASA DE HEGIÓN.
- 4) En "Casina": CASA DE LISÍDAMO.
CASA DE ALCÉSIMO (Una vez).
- 5) EN "Epídico": CASA DE ESTRATIPOCLES.
CASA DE PERÍFANES.
- 6) En "Menaechmi": CASA DE EROTIO.
- 7) En "Miles": CASA DE PRIPLECTÓMENO.
CASA DE PIRGOPOLINICES.
- 8) En "Mostelaria": CASA DE SIMÓN (Una vez *"in phantasma"*).
- 9) EN "Persa": CASA DE TÓXILO.
- 10) En "Poenulus": CASA DE AGORASTOCLES.
- 11) En "Pséudolo": CASA DE SIMÓN.
CASA DE BALIÓN.
- 12) En "Estico": CASA DE PANEGIRIS
CASA DE ANTIFÓN.
- 13) En "Rudens": GRANJA DE DÉMONES.
- 14) En "Truculentus": CASA DE FRONESIO.

b) "Eo intro"/"I intro"

En Anf. 409, Sosias confuso ante su doble, el dios Mercurio, se pregunta: "*Quid igitur ego dubito? . Aut cur non intro eo... in nostram domum?*" refiriéndose a la casa de Anfitrión.

Según E. Feyerabend en "De verbis..." p. 22: "En este verso se añade la palabra '*domum*' misma y también se indica de quién es la casa a donde se va a entrar . Hay que señalar que en todos los casos de la fórmula '*ire intro*', son las personas que hablan las que entran en su propia casa, o ellos mandan entrar a otros (así en Stich. 675 esclavos a los que se manda entrar en la casa de su señor).

Cuando la persona que sale de escena no entra en su propia casa, la indicación de a qué casa entra, viene dada por un deíctico".

En 617, Sosias encuentra dificultades para entrar en casa de Anfitrión y dice: "*Quin intro ire in aedis...*".

En Au. 694, Eunomía invita a su hijo a entrar dentro de la casa de su tío Megadoro (cf. lo dicho en página 417), y el joven le contesta: "*I iam sequor te...*" y se queda en escena. En 800, Licónides dice a Euclión que entre en su casa para ver lo que ocurre de esta forma: "*I intro...*".

En Bacch. 906, Crísalo pide a Nicóbulo que le deje entrar dentro de la casa de las dos Baquis para sacar al joven Mnesíloco (cf. lo dicho en págs. 417-418).

El senex le pregunta al mismo Crísalo, señalando la casa de las dos meretrices, (v. 907): "*Quid eo introibis?*". En 1175 Baquis I invita a Nicóbulo a entrar dentro de su casa de esta forma: "*I hac mecum intro...*" y lo mismo en 1181 y en 1203.

En Cap. 951, Hegión hace entrar dentro de la casa a su hijo y a Filócrates diciéndoles: "*Vos ite intro*".

En Cist. 117, Gimnasio comunica a su madre su deseo de entrar en casa con un: "*Numquid me uis, mater, intro quin eam?*". Para verso 779, cf. lo dicho en cap. III, págs. 317-18, 418.

En Ep. 650, Estratipocles dice: "*Dum intro eo ...*". Pero el verso está muy deteriorado.

En Menaech. 382, Erotio insiste en que Menecmo II (al que confunde con Menecmo I) entre en su casa (cf. cap. II, pág. 144).

Para Merc. 567, cf. la página 420 de este mismo capí-

tulo, en donde Demifón se refiere al interior de la casa de Lisímaco, y este le contesta: "...intro eas?" refiriéndose al interior del mismo edificio. En 570, Lisímaco dice refiriéndose también a su casa: "...si illo introieris...". En 916, Eutico dice a Carino, refiriéndose a la casa de Demifón (cf. acotación de Ernout al v. 910, vol. IV, pág. 151): "*Tempus non est intro eundi*", y en 917: "...nunc intro te ire", pero en ambos casos hay falsa salida de escena.

En Mil. 454, y en contra de la opinión de Ernout, vol. IV, pág. 203, que acota el verso así: "señalando la casa del militar", opinamos que dicho verso es ambiguo (cf. p. 420).

Lo mismo ocurre cuando Filocomasio en el v. 455 dice: "*Me intro igitur*". En. 812, Pleusicles sale de escena con un: "*Eo intro igitur...*", pero no está muy claro de que edificio se trata.

En 1168, Palestrión dice señalando la casa de Periplectómeno (cf. Ernout IV p. 254): "...intro ire..."

En 1248 Acroteleutio intenta entrar en la casa del senex y lo anuncia con un: "*Eo intro...*".

En 1385, un esclavo invita a Pirgopolinices a entrar dentro de la casa de Periplectómeno con un "*intro te ut eas...*" y en 1387 se impacienta por la tardanza y dice: "...quin intro is?" .

En Most. 390, Tranión dice: "*Non modo ne intro eat...*" refiriéndose a que ojalá el padre de Filolaques, Teoprópides, no entre en su propia casa.

En 422, el esclavo dice a Tranión que no deje entrar a Teoprópides en su casa así: "*Ne intro iret ad se*".

En 815, Simón invita a entrar en su casa así: "*Tu is intro*". Pero hay falsa salida de escena.

Más adelante en 848, Teoprópides anuncia su deseo de entrar en la casa de Simón así: "*Ergo intro eo igitur...*".

En 852, Simón invita a Tranión a entrar en su casa sin tener miedo al perro así: "*Ire intro audacter licet*". Pero, al final, la entrada definitiva de todos los personajes en la casa de Simón, se hace con la fórmula del v. 857 (cf. cap. II, p. 185), que, como ya hemos demostrado en otro lugar, informa de falsas salidas de escena hacia el interior de falsos edificios en la misma. También se da la sustitución "*in phantasma*" de la casa de Simón.

En Per. 672, Tóxilo pregunta impaciente a Dórdalo: "*Quin tu intro is?*" e inmediatamente el leno entra en su casa (cf. Ernout p. 147). En 849, la meretriz Lemniselene con un aire cariñoso invita a entrar dentro de la casa de Dórdalo mismo así: "*Patrone m(i) (i) intro, amabo, ad cenam*". Igual en

854.

En Stich. 396, Panegiris ordena entrar en la casa a Pinacio de **esta forma**: "*I intro, Pinacium...*".

En Tru. 176, aceptamos la lección: "*I intro*" que Ernout pone entre corchetes y que en el aparato crítico (vol. VII p. 109), se da como un añadido de FZ, y aceptamos el imperativo, no solo por el contexto (Astafio invita a Diniarco a entrar en casa de su amante), sino porque la fórmula se repite en 197 con el: "*I, intro, amabo*" en donde Astafio invita al joven Diniarco a entrar en casa de su amante Fronesio.

En 329, Diniarco pide a Astafio que le anuncie dentro de la casa de Fronesio así: "*I> intro ac nuntia*". En 354, Fronesio pregunta con sorna a Diniarco si tiene miedo de que su puerta muerda y de entrar dentro de su casa de esta forma: "*Quo intro ire metuas...*".

En 696, Astafio invita a entrar en casa de Fronesio a Truculentus con un: "*I intro amabo*" (cf. Ernout VII p. 144).

En 958, Fronesio invita a Estrabax a entrar dentro de su casa así: "*I intro, amabo...*".

CONCLUSIONES SOBRE LOS INTERIORES DE CASAS QUE SUSTITUYEN LAS
FORMULAS "EO/"I INTRO"

Las mismas sustituciones que con *"ibo intro"* y además:

- 1) En "Báquides": CASA DE DOS BAQUIS
- 2) En "Cistelaria": CASA DE SELENIO Y
CASA DE ALCESIMARCO
- 3) En "Mercator": CASA DE LÍSIMACO Y
CASA DE DEMIFÓN
- 4) En "Mostelaria": CASA DE FILOLAQUES Y
CASA DE SIMÓN (con falsa salida de escena
en este último caso).
- 5) En "Persa": CASA DEL LENO DÓRDALO.

c) "*Eamus intro*"

Para Bacch. 105, cf. cap. I, pág. 21.

En Cap. 1.027, Hegión dice: "*Eamus intro...*" refiriéndose al interior de su propia casa.

En Cas. 422, Lisídamo dice a su mujer: "*Eamus nos quoque intro*" y ambos entran en la casa del senex.

Para Ep. 157, cf. lo dicho en capítulo II, página 220. En él vemos que el "*ad te*" aclara a qué edificio se refiere, Ernout (vol. III p. 128) acota el verso con un: "entran en la casa de Queríbulo". Según A. Olivieri en su edición de la obra p. 57: "El '*intro*' anticipa la idea que viene a continuación '*huc ad te*' = 'en tu casa'", con lo que estamos de acuerdo.

¿A qué se debe tanta dilación y repetición de fórmulas? La obra termina y se informa de la salida de escena definitiva de los actores.

En Menaech. 387, Erotio dice: "*Eamus intro...*" refiriéndose al interior de su casa; en 422, Menecmo II dice a Erotio: "...*eamus intro*" supliendo de nuevo el interior de la casa de la meretriz. De nuevo en 431 el "*eamus intro*" suple a

dichos interiores.

En 1154, Menecmo I invita a entrar en casa a su hermano Menecmo II con estas palabras: "*Eamus intro, frater...*".

En Merc. 1005, el joven Eutico, hijo de Lisímaco y amigo de Carino, invita a los otros personajes en escena (Lisímaco y Demifón) a salir de la misma con un "*eamus intro*". Pero la fórmula va más allá de la simple substitución escenográfica de la casa del senex Demifón. El joven la justifica desde la imposibilidad de tratar asuntos importantes en el lugar en el que están, esto es, en plena calle, (v. 1005: "...*hic locus*", 1006: "...*per uias*"). Al senex Demifón le parece una brillante idea y repite: "*Eamus*" (v. 1007); Ernout vol. IV p. 158 acota esta fórmula con un: "Demifón a la vez que se dirige a su casa". Pero esta última información no se da hasta el verso siguiente (1008), en el que Eutico aclara: "*Hic est intus filius apud nos tuos*", y a continuación se hace imaginar la situación vecinal de la casa de los dos senes (v. 1009) con un: "*Illac per hortum nos domum transibimus*". Sin embargo la substitución de la casa de Demifón continúa cuando Lisímaco se para un momento a hablar con su hijo: "...*quam meum intro refero pedem*". Por último Demifón vuelve a invitar a salir de escena a todos con un: "*Eamus intro*" del v. 1015.

En Mil. 1427, G. La Magna p. 262 explica el "*eamus*

intro, Cario", así: "Después de estas palabras, Periplectómeno seguido de Carión y los '*lorarii*' entra en su casa . Pirgopolinices se levanta del suelo y, entre tanto, aparecen sus esclavos que vuelven del puerto y deben acompañar a Pleusicles y Filocomasio".

En definitiva, se trata de informar a los espectadores y de suplir en escena a personajes mudos que actúan como comparsa.

En Poe. 491 = 717, el leno Licón invita a entrar dentro de su casa con un: "*Age eamus intro*" que más adelante en 502, se vuelve a suplir con un: "*Nunc hinc eamus intro*".

En Rud. 1182, Palestra invita a entrar a Ampelisca dentro de la casa de Démones (cf. Ernout vol. VI p. 185) con un: "*Eamus intro omnes...*".

d) "*Ite intro*"

En As. 745, Libanio dice a Argiripo y Leónidas: "*Ite intro cito*" invitándoles a entrar dentro de la casa de Demeneto.

En Au. 451, Euclión manda a Congrión y a los demás entrar dentro de su casa (cf. lo dicho en capítulo II, pág. 289

y Ernout I pág. 174).

En Bacch. 1203, Baquis I invita a entrar dentro de su casa con un: "*Ite intro...*".

En Ep. 158, Epídico invita a los personajes en escena a entrar dentro de la casa de Queríbulo con un: "*Ite intro*".

En Poe. 1356, Agorastocles, invita a las mujeres a entrar dentro de su casa con un: "*Ite igitur intro...*".

CONCLUSIONES SOBRE LA SUSTITUCIÓN DE INTERIORES DE CASAS CON "EAMUS INTRO"/"ITE INTRO"

En ambos casos las mismas sustituciones que con "*ibo intro*", "*eo/ i intro*" y además:

1) En "Poenulus": CASA DEL LENO LICÓN.

e) "*Duco intro*" y variantes

Esta fórmula, en general, sirve, además de para sustituir interiores, para informar de personajes mudos.

En Anf. 854, Anfitrión dice a Sosias refiriéndose al séquito que le acompaña: "*Duc hos intro...*".

En Au. 362, Estróbilo pide a Estáfila que haga entrar a los que acompañan con un: "*Duc istos intro*" con lo que se suplen los interiores de la casa de Euclión y hay información de personajes mudos; en 452, Euclión ordena al séquito de cocineros que entren en su casa con un: "*Etiam intro duce...*".

En Bacch. 1177-8, Filoxeno repite un "...*ut me intro abducas*" refiriéndose al interior de la casa de las dos Baquis.

En Ep. 398, Apécides dice a Perífanos: "...*intro abduci*" y en 399: "*Duce...intro*", ambos mandando entrar dentro de la casa del senex a las mujeres (personajes mudos).

En Merc. 244, el senex Demifón dice: "*Ad me domum... intro ad uxorem ducturam meam*", supliendo por lo tanto el interior de su propia casa.

En 915, Carino dice refiriéndose al interior de la casa de Eutico: "*Sed quin intro ducis me ad eam...*".

Más adelante en 927, Eutico mismo suple el interior de su casa con un: "*Nunc si eo ted intro ducam...*".

En Mil. 930, Palestrión pide a Periplectómeno que lleve dentro de su casa a una serie de personajes mudos con un: "*...has nunciam duc intro*".

En Poe. 720, Colibisco dice al leno Licón que lleve a los testigos dentro de su casa con un: "*Abduc intro...*".

En 1146, el "*tu abduc hosce intro...*" indica según Nucciotti (p.150): "Dentro de la casa de Agorastocles llevando a personajes mudos y junto con la nodriza". Este es un deseo de Hanón al que sigue la orden de Agorastocles.

En 1173, Agorastocles ordena a Milfión que lleve dentro de la casa a algunos esclavos así: "*Abduce intro*".

En Stich. 418, Epígnomo ordena a Estico conducir dentro de la casa a todos los personajes y utensilios con un: "*Age, abduc hasce intro...*".

En 435, vuelve a repetir la misma orden con un: "*Age, abduce hasce intro*".

En Tru. 631, Fronesio entra en escena con la convención "dar órdenes a los de dentro de casa" y dice: "...at-
que me intro actutum ducite".

e-1 Fórmulas substitutivas variantes de "*duco*".

En Bacch. 822-23, Nicóbulo da la orden a Artamón y a los demás esclavos así: "*abducite hunc. Intro atque adstringite...*". Aquí la función de la fórmula es doble: a) suple la escenografía de la casa de Nicóbulo y b) informa de personajes mudos.

En Merc. 813, el "...*adduxit intro in aedis*" de la esclava Sira informa al joven Eutico de que su padre Lisímaco ha metido dentro de la casa a una hetera.

CONCLUSIONES SOBRE LA SUSTITUCION DE INTERIORES DE CASAS CON "DUCO INTRO" Y VARIANTES

Las mismas sustituciones que con fórmulas anteriores salvo:.

1) En "Báquides": CASA DE NICÓBULO (*in phantasma*).

f) "*Sequere*"/"*Sequor intro*".

En As. 809, Diábolo va entrar en la casa de Cleereta con un: "*Sequere intro*".

En Au. 805-6, Licónides explica a los espectadores que después de esperar un momento a Estróbilo: "después seguirá a éste adentro" (Ernout I p: 196 traduce: "enseguida iré a reunirme a casa de Euclión").

En Bacch. 108, Baquis I invita a su hermana a entrar en casa a acostarse con un: "*sequere hac me intro*".

En Cap. 953, Filopolemo dice disponiéndose a entrar dentro de la casa de Hegión: "*Sequere hac... me intro*".

En Cist. 651, Melenis dice: "...*persequar iam illum intro*" y se dirige dentro de su casa.

En Curc. 370, Fédromo antes de entrar en su propia casa dice: "*Sequere me hac intro*".

En Ep. 305, Perífanos entrando en su casa dice: "*Sequere tu intro*".

En Menaech. 676, Erotio invita a entrar dentro de su casa al que cree que es su amante Menecmo II con un "*seque-*

re intro".

En Poe. 808, Agorastocles invita a Colibisco a entrar con él dentro de su casa con un: *"Tu sequere me intro"*.

En 1366 de nuevo Agorastocles vuelve a hacer la misma invitación con un *"sequere intro..."*.

En Ps. 1016, el leno Balión invita a entrar dentro de su casa con un: *"Quin sequere ergo intro"*.

En Rud. 1418, Démones, antes de finalizar la obra, invita a los personajes a entrar dentro de su casa con un: *"Sequimini intro"*.

En Tru. 687, Astafio invita a Truculento a entrar en su casa con un: *"Sequere intro..."*.

g) *"Intro mittere"*.

En As. 756, el parásito está redactando la carta de condiciones a Filenio y dice: *"Alienum hominem intro mittat neminem"* refiriéndose al interior de la casa de la meretriz.

En Menaech. 965, Menecmo I se refiere a su casa y sale de escena (cf. cap. II, pág. 205).

En Mil. 681, Periplectómeno dice: *"...in aedis intro mittere"*, refiriéndose al interior de su propia casa.

En Per. 568, Dórdalo dice refiriéndose al interior de su propia casa: *"At ego intro mitti..."*.

Pero es en *"Truculentus"* donde el giro aparece con mayor frecuencia; así, en 718, 732-33, 751, substituyendo la casa de Fronesio. En 756: *"Mittin me intro?"* en boca de Diniarco substituye la casa de la meretriz = 766; en 944 Estratófanes dice: *"...intromittit"* refiriéndose al interior de la casa de Fronesio.

h) *"Aduenire intro"*

En Per. 86, el esclavo Tóxilo dice: *"...ubi ego intro aduenero"* substituyendo de esta forma el interior de su

propia casa.

En Rud. 1206, el senex Démones dice dirigiéndose a su mujer: "...*cum intro aduenero*", substituyendo los interiores de la casa de ambos. E. Feyerabend en "De verbis..." p. 78 dice: "En estos dos lugares (Per. y Rud.) '*intro*' se refiere a la casa que aparece pintada '*post-scaenam*,'" con cuya opinión no estamos de acuerdo.

En Tru. 102, Astafio entrando en escena se dirige a los otros esclavos de dentro de la casa (cf. Ernout VII p. 103 con un: "*Quando intro aduenerunt*").

CONCLUSIONES SOBRE LA SUSTITUCION DE INTERIORES DE CASAS CON LAS FÓRMULAS "*SEQUERE INTRO*", "*INTRO MITTERE*", "*ADVENIRE INTRO*".

Las mismas sustituciones que con las fórmulas anteriores.

i) Otras fórmulas con *"intro"*

En este apartado hemos agrupado todas las expresiones que aparecen una vez o alguna más en las distintas obras plautinas. Vemos que cada una de ellas substituye a distintos edificios en escena así: *"Nuncio intro"* (Au. 81) = interiores de la casa de Euclión. *"Reuoco intro"* (Rud. 1299) = *"Quid me intro reuocas?"* dice Gripo refiriéndose a la casa de Démones; *"intro lubet"* en Ps. 571 substituye la casa de Simón; *"abripite intro"* en Most. 385 substituye la casa de Simón; en Bacch. 1133, Baquis I dice: *"Cogantur quidem intro"*. En Au. 405, el cocinero Antrax dice: *"Fugiam intro"* = casa de Megadoro (cf. Ernout I p. 171). En Tru. 583, Fronesio dice: *"Iube auferri intro"* refiriéndose al interior de su propia casa. En Most. 936, Teoprópides dice refiriéndose al interior de su propia casa: *"Quid intro spectant?"*. En Merc. 1010, el *"refero intro"* de Lisímaco se refiere al interior de la casa del senex. En Tru. 386, el *"concedite hinc... intro..."* de Fronesio sirve para mandar entrar dentro a las mujeres de su casa.

La expresión: *"Redeo intro"* se encuentra en Au. 81 (*"Redi nunciam intro..."*) en boca de Euclión. En Au. 208, Euclión, refiriéndose al interior de su propia casa, dice: *"...quam intro redii"*. En Bacch. 1185, Baquis I pregunta a Nicóbulo si quiere entrar dentro de su casa con un: *"Redditur...intro?"*. En Cas. 706 Lisídamo dice refiriéndose al interior de su propia casa: *"... redire me intro..."*. En 998, Cleóstra-

ta ordena a su marido que entre en la casa con un: "*Redi modo huc intro*". En Cist. 704, Halisca dice: "*Redeo intro*" refiriéndose al interior de la casa de Selenio (cf. Ernout III p. 49).

En Merc. 557, el "*...si intro rediero*" se refiere al interior de la casa del senex Demifón. En Tru. 914, el "*auferto intro*" de Fronesio se refiere al interior de su casa. En Bacch. 571, Pistoclero, antes de entrar dentro de la casa de las dos Baquis, dice: "*...atque intro hinc auferam*". En Au. 393, el "*...intro...currere*" de Euclión se refiere al interior de su casa.

Para "Anfitrión" 1048, y "Miles" 460, cf. lo dicho en cap. II, página 289.

Para Rud. 570, cf. lo dicho en el capítulo II, páginas 325, 327.

En Bacch. 1140, Baquis I invita a entrar a su hermana dentro de la casa con un: "*Reuortamur intro...*"; en Cap. 251, Hegión anuncia su deseo de entrar en su casa con un: "*Iam ego reuortar intro...*".

En Tru. 920, Fronesio se dispone a entrar dentro de su casa con un: "*Condidi intro...*".

En Menaech. 630, Menecmo I niega haber estado den-

tro² de la casa de Erotio así: "...neque hodie huc intro tetuli pedem". La misma expresión se repite en 692 en donde la airada meretriz dice a Menecmo I: "Tu... pedem intro non feres...".

En Ep. v. 662, Epídico dice refiriéndose a los interiores de la casa de Perífanos: "*Remeabo intro*" (cf. Ernout III p. 161).

En Ps. 557, Pséudolo indica a Simón trasladarse dentro de su casa con un: "...hinc uos intro nunciam".

En Bacch. 1133, Baquis I expresa su deseo de llevar dentro de su casa a Nicóbulo (cf. pág. 460).

En 1151, Baquis I dice a su hermana que deben conducir dentro de la casa a los dos viejos (cf. pág. 416).

En Tru. 583, Fronesio ordena a Cíamo y a los servidores que la acompañan que dejen sus regalos dentro de la casa, tal como hemos visto en la pág. 460. (Cf. la acotación de Ernout vol. VII, pág. 137).

CONCLUSIONES SOBRE LA SUSTITUCION DE INTERIORES DE CASAS CON OTRAS FORMULAS CON "INTRO"

No hay ninguna variante respecto a las sustituciones anteriores.

- j) Fórmulas con "*intro*" seguido de detalle concreto del dueño ("persona nominatur")

Para clasificar estas expresiones nos hemos ayudado de E. Feyerabend "De verbis..." p. 22 y aunque algunas de ellas ya las hemos estudiado en otros apartados, no indicábamos allí, como lo vamos a hacer ahora, el dueño del edificio a cuyos interiores se iba.

Así en Anf. 1045, : ...*intro edepol abiit... ad uxorem meam* substituyéndose los interiores de la casa de Alcmena = 1145.

En Menaech. 1048, Menecmo I se dispone a entrar dentro de la casa de Erotio con un: "...*ibo intro ad hanc meretricem...*".

Para Merc. 244, cf. página 453.

En Stich. 400, el "*ibo intro ad libros...*" de Gelásimo no supone precisamente "persona nominatur" pero sí el interior de la casa del parásito.

k) Fórmulas con "*intro*" y finalidad de la acción

(Cf. E. Feyerabend, "De verbis..." p. 23). Este autor clasifica estas fórmulas así:

a) Fórmulas que indican a qué se va al interior de la(s) casa(s):

a-1 "*Intro... ad cenam*"

En Per. 849, en donde la fórmula suple el interior de la casa de la meretriz Lemniselene. Cf. pág. 446.

En Tri. 818, Calicles dice: "*Eo... intro ad officium meum*" substituyéndose el interior de la casa del senex.

1) "*Vi(s)se intro*"

No es mas que una fórmula de salida de escena, de uno o varios personajes. La estudia Enk en su edición de "Truculentus" (v. 197-8) p. 55. Da este autor los siguientes ejemplos: Ep. 712, Mil. 302, 520, 536, Tru. 197-8. Todas son un testimonio al que se acude para comprobar la veracidad de lo que se dice.

En Ep. 712, Epídico invita a Perífanos a entrar en

su casa para que compruebe lo que dice así: *"uísse intro"*.

En Mil. 302, Escéledro invita a Palestrión a entrar en casa del militar para comprobar que es verdad lo que él dice que ocurre dentro. (cf. pág. 427).

En 520, Periplectómeno invita a Escéledro a entrar en su casa para corroborar lo que sabe con un: *"Vise ad intro"*.

En 536, Periplectómeno invita a Escéledro a que entre en casa de Pirgopolinices con un: *"continuo uide sitne istaec nostra intus"*.

En Tru. 197-8, Astafio pide a Diniarco que entre dentro de la casa de Fronesio para que compruebe sus palabras con un: *"I intro amabo / Visse illam"*.

Las conclusiones a las que hemos llegado en estas últimas fórmulas sustitutorias son las mismas que las vistas anteriormente.

2- Utilización de la convención: "Actores que entran en escena (o no), dan órdenes a esclavos que están dentro de la casa..." como sustitución de interiores de edificios en escena

La convención de dar órdenes a esclavos de dentro de casa (sin entrada en escena), se encuentra ya en Men. Sam. 301-2, en donde Parmenión ordena a los de dentro de la casa: Δίδοτε, Χρυσέ, πάντα' ὅς' ἂν ὁ μάγειρος αἰτήι, τὴν δὲ γραῦν φυλάττετε ἀπὸ τῶν κεραμίων..."

Pero es Swoboda en "Studia..." p. 93 ss. quien da una serie de ejemplos como Merc. 562, 272-283, 910-13, 800-802; Mil. 596-598, 816, 354-57, 991-992, 1137-1138, 1378 ss.; As. 127-140; Cist. 1-119; Stich. 347, 57-58, 68-74, 75-87, 89-146, 308-314; Au. 268-271, 204-209, 249-251, 350-51; Poe. 713-20, 205-209, 708-712, 578-582, 615-618, 796, 1118-1119; Most. 1-5, 157-335, 843, 849 ss.; Curc. 99-111, 158-163, 223-228, 274-276; Ps. 172-228; Ep. v. 181-185, 337-340, 398-403, 472 ss., 560-664; Rud. 331-332, 904, 1202 ss. 1205-1209; Bacch. 178-180, 526-27 724-25, 832-836; Cap. 251, 656 ss., 919. 977; Tri., 39-41, 622 ss., 1115-24, 1174-1176; Menaech. 110, 127, 218, 351-356, 466-468, 736-737; Cas. 353-355, 780-787, 621-629, 144-149, 165-67, 309-316; Per. 81-89, 168-182, 183-199, 302-306, 405, 725-26.

En Terencio, Andr. 28, 128-233, 684-85, Heaut. 842 ss., 175-177, 879-881, 614-619, 763-765, 776 787-788, 889-890, Hec. 76-80, 243-245, 622-626, Eum. 500-506, 469, Form. 51 y

151.

Iremos viendo los ejemplos en Plauto ordenadamente, con la indicación de la entrada o no en escena de los actores que dan las órdenes. Añadiremos, además, que, como veremos en algunos casos, las órdenes que se dan a los esclavos del interior de los edificios, son las de salir fuera de ellos, sirviendo dichas órdenes como anuncio de entrada en escena de dichos esclavos.

A la excelente relación de Swoboda, adjuntaremos otros casos. Así en Anf. 949, el dios Júpiter manda a los criados de dentro de la casa de Alcmena de esta forma: "*Euocate huc Sosíam*", y el actor no entra en escena.

En As. 127-140, el adolescente Diábolo pronuncia su larga tirada de quejas e insultos dirigiéndose al interior de la casa de Cleereta mientras entra en escena. Pero no hay en todo este pasaje ninguna fórmula con la que el actor se dirija a algún personaje de dentro de la casa. Por ello más que substitución de interiores creemos que aquí se suple el espacio escenográfico "*ante portam*" (cf. v. 127 en cap. I, pág. 15) = "*uia*".

En Au. 40, (cf. E. Feyerabend "*De verbis...*", pág. 42), Euclión, entrando en escena y saliendo de su casa, obliga a salir de la misma a la esclava Estáfila con un: "*Exi inquam, age exi! / exeundum hercle tibi hinc est foras*", que de esta forma

entra en escena .

En 268-271, Euclión entra en escena llamando de dentro de su casa a su esclava Estáfila (v. 269: "*Heus, Staphyla, te uoco*"), y a continuación le manda que haga una serie de trabajos caseros en el interior de la casa. No encontramos la convención en los versos 204-209 ni 249-251. Muy interesante resulta la fórmula del verso 350: "*Heus, Staphyla prodi atque aperi*" que, más que de hacer imaginar interiores, es de anuncio de entrada en escena de la esclava. Sí aceptamos la suplencia de interiores de la casa de las dos Baquis de 178-80 cuando el joven Pistóclero, entra en escena y todavía dirigiéndose al interior de la casa (cf. Ernout II, p. 23) dice: "*Mirumst me ut redeam te opere tanto quarere. Qui abire hinc nullo pacto possim, si uelim*".

También aceptamos Bacch. 526-7 en donde el joven Pistóclero entra en escena saliendo de la casa de ambas hermanas y diciendo: "*Rebus aliis anteuortar, Bacchis, quae mandas mihi*". Aceptamos también el v. 723-25, e igualmente de los versos 832-36.

En Cap. 251, Hegión, entrando en escena, habla a alguien de dentro de su casa. Cf. lo dicho en la pág. 461. En 656, Hegión manda a sus criados de dentro de la casa que le traigan una cuerda, pero más que para sugerir interiores de dicha casa el: "*Colaphe, Cordalio, Corax. Ite istinc, <atque> ecferte lora*", sirve para anuncio de entrada en escena de dichos personajes (cf. ver-

so 658). En 977, sustitución de los interiores de la casa de Hegión así: "*Philocrates... exi uolo*".

En Cas. 144 ss., Cleóstrata entra en escena saliendo de su casa y dando órdenes a los esclavos de dentro de la misma así: "*Ob-signate cellas, referte anulum ad me*".

En el verso 165, Mirrina entra en escena ordenando a sus esclavas de dentro de su casa: "*Sequimini comites...*". En 309 ss., Olimpión entra en escena dirigiéndose a Cleóstrata que está dentro de su casa: "*Una edepol opera in furnum calidum...*". En 353-355, no aceptamos que haya sugerencia de interiores tal como se desprende de la acotación de Ernout (vol. II pág. 179): "Cleóstrata saliendo de casa con Calino", pues los versos no son más que un diálogo entre ambos personajes: "*Face, Chaline, certio rem me quid meus uir me uelit / ille edepol uidere ardentem extra portam mortuam*". De la misma manera hacen imaginar los interiores de la casa de Lisídamo los versos 780-787 que pronuncia el senex al mismo tiempo que entra en escena. En 621-629, y en concreto en 627, Pardalisca, entrando en escena, se dirige al interior de la casa de Cleóstrata con un: "*Caue tibi, Cleostrata*".

En Cist. 1 ss., Selenio sale de su casa y entra en escena, pero no se hacen imaginar interiores, pues los versos no son más que el agradecimiento de Selenio a Gimnasio y a su madre: "*Cum ego antehac te amaui et mi amicam esse creui*". Para Cist. 649, cf. cap. II, págs. 249, 309, 312.

En Curc. 99-111, la lena entra en escena, pero no hay su-

plencia de interiores, solamente la vieja hace un canto al vino y a su agradable olor. En 223-228, Palinuro entra en escena saliendo de la casa de Fédromo y haciendo imaginar dichos interiores con un: "*Si recte facias, Phaedrome, auscultes mihi!*" Vemos suplencia de interiores de la casa de Fédromo en los versos 274-276: "*Heus Phaedrome, exi, exi, exi, inquam ocius!*"

En Ep. 181-85, Epídico entra en escena saliendo de la casa de Perífanos (cf. Ernout, III, pág. 130), dirigiéndose a los de dentro de la misma con un: "*St!. Tacete, habete animum bonum*". En 337-340, Epídico entra en escena y habla a Perífanos que está dentro de la casa así: "*Fecisti iam officium tuum...*" . En 398-403, Perífanos en escena, llama a un esclavo de dentro de su casa con un: "*Heus foras exite huc aliquis* y el esclavo entra inmediatamente en escena, por lo tanto la fórmula aquí es más de anuncio de entrada de personajes que de substitución de interiores. En 472, Perífanos llama a personas de dentro de su casa así: "*Heus!, foras educite, quam introduxisti fidicinam*".

En Menaech. 110 ss., Menecmo I entra en escena hablando a su mujer que está dentro de la casa de ambos así: "*Ni mala, ni stulta sies, ni indomita imposque animi*".

Hadmonnd y Moseley en su comentario de la obra, pág. 59, dicen que según la mayoría de los autores, aquí se respetaba la convención de hablar a los de dentro de la casa cuando un personaje salía a escena, pero estos autores dicen que Menecmo se dirige a su mujer, quien, probablente, aparece con él en el umbral de la casa, ya que el v. 127 aclara que ha consigui-

do apartarla por fin fuera de la puerta.

Estamos de acuerdo con estos autores pues incluso el tono en el que el marido se dirige a su mujer es totalmente distinto al de otros casos para esta misma convención.

En 351, Erotio saliendo de su casa y entrando en escena, se dirige a Cilindro que está dentro así: "*Sine fores sic, abi*".

En 466, Menecmo II entra en escena hablando a Erotio que está dentro de su casa y le dice: "*Potine ut quiescas?*".

En Merc. 272, Lisímaco entra en escena saliendo de su casa y hablando a los de dentro de la misma (cf. Ernout vol. IV p. 111) así: "*Profecto ego illunc hircum castrari uolo*". Enk en su comentario, pág. 63, dice: "Lisímaco, mientras sale de su casa, habla con su esclavo al que envía al campo .

Cf. Leo, 'Monolog im Drama' p. 43 . Sobre otros principios de escena con entrada de personajes que hablan dirigiéndose a interiores cf. Fraenkel 'Plautinische...' pág. 204-6".

En 562, Lisímaco entra en escena hablando a su mujer Pasicompsa que está dentro de la casa. Cf. lo dicho sobre el verso en cap. II, págs. 221, 247, y cap. III, pág. 466.

En 800-2, Lisímaco llama a su mujer que está dentro de la casa con un: "*Vxor, heus uxor!*" , y aquí la fórmula no es de anuncio de entrada en escena de dicho personaje y sí de sustitución de interiores de la casa del senex.

En "Miles" Hadmmond y Moskalew, en su edición pág. 17, dicen: "La antigua convención de mencionar la puerta por los actores en escena, es un simple mecanismo de atención al espectador de la salida de personajes de sus casas y de la simultánea entrada en escena".

En pág. 26 dicen: "En 'Miles' hay una perfecta coordinación de entradas y salidas de personajes. Naturalmente hay una serie de convenciones que anuncian esta entrada en escena así:

Mandar a esclavos de dentro de casa, como en los versos 1 ss., 156, 596, 1394".

Comentaremos aquí el v. 596 en donde Palestrión entra en escena hablando a otros personajes que han quedado dentro de la casa (cf. Ernout vol V, pág. 212) así: "*Cohibete intra limen etiam uos parumper, Pleusicles*" .

En 816, Palestrión en escena, llama al esclavo Escéledro dentro de la casa de Pirgopolinices con un: "*Heus, Sceledre, nisi negotium est*" . Sobre todo la fórmula es de anuncio de en-

trada en escena de personajes y no tanto de evocación de interiores de edificios.

En 1378 ss., un esclavo entra en escena hablando "a las gentes de dentro de la casa" (cf. la acotación de Ernout vol. IV, pág. 270), así: "*Ne me moneatis, memini ego officium meum*".

En los otros versos citados por Swoboda no encontramos esta convención.

En Most. 1-5, Grumión entra en escena hablando a Tranión que está dentro de la casa de Teoprópides así: "*Exi e culina sis foras, mastigia*".

En 843, Simón, en escena, llama a un esclavo para que salga, así: "*Eho, istum, puere...*" llamada que sirve solo como anuncio de entrada en escena de dicho personaje mudo.

En Per. 405 ss., Tóxilo entra en escena hablando a los que están dentro de su casa, tal como hemos visto en página 399.

Señalaremos una serie de fórmulas, no comentadas por Swoboda, en donde la antigua convención de llamar a voces a un personajes que está dentro de su casa como anuncio de entrada del mismo en escena, está muy explotada.²⁰⁾

Así en 459, Tóxilo en escena, se aproxima a la casa del parásito Saturión donde éste, su hija y el esclavo Sagaristión, se disfrazan de persas, y llama dentro de la misma a este último personaje así: "*Sagaristio, heus! exi!*" (Cf. Ernout vol.V pág. 132; aquí con mandato: "*Educe uirginem*").

En 725 ss., Tóxilo acercándose de nuevo a la casa del parásito Saturión le llama así: "*Heus, Saturio exi...*" (cf. Ernout vol.V pág. 151).

En 758, Tóxilo se acerca a su casa y llama a los esclavos que están dentro de la misma de esta forma: "*Ite foras: hic uolo ante ostium et ianuam*" (cf. Ernout V, pág. 153).

Para Poe. 205, cf. el cap. I, pág. 44, en donde Milfión llama a Agorastocles para que este de nuevo vuelva a entrar en escena, pero lo cierto es que no parece haber salido de ella a pesar de que, tras el v. 196, Ernout (vol. V p. 180) haga la acotación de: "Agorastocles entra en su casa". Parece superfluo el que dicho personaje haya salido de escena en el v. 197 para volver a entrar en el v. 205, teniendo en cuenta además, que durante este "tiempo" las dos cortesanas entran en escena (v. 203 ss.) y van a ser "vistas y oídas" por los dos personajes que estaban en escena (Agorastocles y Milfión) sin que ellas vean a dichos actores.

Para explicar esta convención Ernout llena de aco-

taciones el texto (así: "Agorastocles y Milfión se echan a un lado cerca de la casa de Agorastocles y oyen a las dos cortesanas que no les ven").

Creemos que se trata de la típica convención escenográfica ya explicada en relación a la fórmula "*sequere me*".

Esto es, Agorastocles continúa en escena tras el v. 197, si bien un poco apartado de la misma, para dejar paso a dos nuevos personajes que entran en escena (las dos cortesanas).

La fórmula del v. 205, más que llamada al interior de la casa de Agorastocles, es la simple información a los espectadores de que dicho personaje, que había dejado de actuar, va a actuar de nuevo. De esta manera cinco actores se encuentran en la escena siguiente sobre el mismo escenario (v. 210 ss.), aunque solo Agorastocles y Milfión desde su "lugar especial" "ven" y "oyen" a los otros "sin ser vistos ni oídos" (cf. v. 578 ss. y en Ps. 230 ss. etc.).

En 615-618, el leno Licón entra en escena dirigiéndose a Antaménides, que está dentro de su casa (cf. Ernout, V p. 206), con esta expresión: "*Iam ego istuc reuortar, miles*".

En 709 ss., un testigo mediante la convención "golpear puertas", anuncia la entrada en escena de Agorastocles

desde el interior de su casa, de esta forma: *"Heus tu, qui fu-rem captas, egredere ocius"*.

En 796 ss., Agorastocles sale de la casa del leno Licón y dice a Colibisco, que se queda rezagado dentro: *"Age tu, progredere, ut [testes] uideant te irè istinc foras"*.

En 1118-1119, Milfión en escena, anuncia la entrada de un nuevo personaje en la misma haciéndolo salir de dentro de la casa del leno así: *"Heus, ecquis hic est? / nuntiate, ut prodeat foras, Giddenini..."* (cf. Ernout vol. V. p. 236).

En Ps. 133, Balión entra en escena saliendo de su casa e insultando a los esclavos que quedan dentro, así: *"Exite, agite exite, ignavi male"*.

En 172 ss., el leno Balión habla a las mujeres que están acompañándole, de esta forma: *"Auditin? . Vobis, mulieres, hanc habeo edictionem"*.

En Rud. reseñaremos el v. 762, no comentado por Swoboda, en donde Lábrax, junto a la granja de Démones, llama dentro de la misma para ver si hay alguien así: *"Heus, ecquis hic est? . Heus!"*.

En 1205, el senex Démones, entrando en escena, habla a su mujer, que permanece dentro de la granja (cf. Ernout vol.

VI p. 186) y le dice: "*Aliquando osculando meliust, uxor, pausam fieri*".

En relación a este pasaje, H. Petersmann en su comentario a "Estico" p. 45, nota 37, dice: "Una excepción a la técnica griega de entrada en escena, es la de que un personaje solo, al salir de su casa, habla otra vez como si todavía se encontrara dentro de ella . Lo mismo ocurre en Rud. 1205, en donde, después que Démones en el v. 1191 ss. expresa su alegría por la hija encontrada, se detiene porque Tracalión todavía no está en escena . Así en el v. 1202 dice: '*Accedam opinor ad fores...*', aparentemente abre la puerta en escena, mira al interior de la casa, y dice admirado: '*Quid conspicer? Vxor complexa collo retinet filiam*'. Inmediatamente advierte en el v. 1205 ss. a los de dentro así: '*Aliquando osculando meliust, uxor, pausam fieri*'. Cf. el tema muy detalladamente en A. Thierfelder Gnomon XI, 1935 pág. 120 ss."

Otro caso que no cita Swoboda, es el de los v. 1209-10. En ellos Tracalión, hablando a Palestra que está dentro de la granja de Démones, le dice: "*Vbi ubi erit, [tamen] iam inuestigabo et mecum ad te adducam simul Pleusidippum*".

En Stich. 58 ss., Antifón saliendo de su casa, y entrando en escena, habla a los esclavos que quedan dentro de la misma y les dice: "*Qui manet ut moneatur semper seruos homo officium suum*" (cf. Ernout vol. VI p. 216).

H. Petersmann. en su comentario de la obra, pág. 41, dice en relación a este verso: "Antifón entra en escena para ir a casa de sus hijas . Antes de dejar su casa, la emprende contra los esclavos, en una genuina tirada plautina de insultos (cf. Fraenkel 'Plautinische...' p. 162 ss.) que él dirige de nuevo hacia el interior de la casa . 'Manet' aquí, está en el sentido de 'permanecer', lo mismo que en Anf. 546, Epid. 358, Cas. 542, Men. 422, Merc. 498 . Cf. con la expresión análoga de $\mu\acute{\epsilon}\nu\epsilon\lambda\nu$ a Hom. Il. IX 45, Aischyl. Pers. 796, Xen. Anab. IV, 4, 19.

Por otro lado, en 'servus homo', 'homo' se une con 'servus', 'amicus', 'adulescens', característico del latín antiguo . Sobre 'servus homo' cf. Stich. 446, 692, Asin. 470, Mil. 563, Epid. 328, cf. Bennett II, 6".

Un caso que no cita Swoboda es el del v. 150 ss. en donde Panegiris en escena, llama a una esclava de dentro de la casa así: "Eho, Crocotium! i, ..." que sirve además para el anuncio de entrada en escena de dicho personaje.

Tampoco Swoboda cita los v. 655 ss., pero estamos de acuerdo con Petersmann (p. 191) cuando dice: "Estico sale de casa de su amo al mismo tiempo que entra en escena, y al comienzo de su pequeño monólogo, explota la ficción de hablar con su amo que ha quedado dentro de la casa de esta forma: 'Fecisti, ere, facetias'. Cf. Men. Sam. 645 ss. Austin.; y

Haffter, 27".

Comentaremos otro caso no reseñado por Swoboda, los versos 738-41. En ellos, Estico llama dentro de la casa de Panfilipo a Estefanio así: "...amoena Stephan(i)um, ...foras egredere...".

En Tri. 39 ss., Calicles, saliendo de la casa de Lesbónico, habla a su mujer, que queda dentro de dicha casa (cf. Ernout VII pág. 20), y le dice: "*Larem corona nostrum decorari uolo . Vxor,...*" L. Cammelli en su comentario a dicha obra, pág. 12, dice en relación al v. 42: "Mientras los tres versos precedentes son de Calicles, pronunciados a la puerta de la casa, refiriéndose a su mujer que está dentro de la misma, este habría de pronunciarlo en voz baja de modo que ella no lo oyese".

Con este último verso concluimos la revisión de los ejemplos reseñados en el excelente trabajo de Swoboda. Los versos excluidos en nuestro trabajo, hemos explicado que son los que no se ajustan a la convención de substitución de interiores.

Añadiremos algunos casos más no seleccionados en el trabajo de Swoboda.

En Tru. 95 ss., Astafio entra en escena saliendo

de su casa y hablando a los esclavos que quedan dentro de la misma (cf. Ernout vol. VII pág. 103) así: *"Ad fores ausculata te atque adseruate aedis"*.

En 386 Fronesio, en escena, ordena a sus criadas que entren dentro de la casa de esta forma: *"Concedite hinc uos intro atque operit(e) ostium"*.

En 710 Astafio, entrando en escena, sale de casa de su ama Fronesio y le habla (cf. Ernout VII pág. 146) así: *"...uide intus modo ut tu tuum item efficias, ama"*.

Hasta aquí la convención de sustitución de interiores llamando a los de dentro de casa.

Muy relacionada con ella está la de entrar en escena dando órdenes a los esclavos de dentro de la casa para que trasladen afuera algunos utensilios escenográficos que sustituyen y 'ambientan' el interior de los edificios en escena.

La mayoría de las veces, estos últimos esclavos son personajes mudos sin más misión que la de traer a escena elementos escenográficos indispensables para suplir los interiores que se desean hacer imaginar al espectador sobre el escenario. Sustituyen así lo que la maquinaria griega llamó *περιᾱκ-τες* *"periacti"*, "postes giratorios situados a izquierda y de-

recha del proscenio, de forma cuadrangular, que podían girar sobre un pie fijo incrustado en el pavimento . En una de sus caras mostraban el interior de alguna habitación que en un determinado momento de la acción mostraba al público". (Cf. Inama op. cit. pág. 50 ss.).

Tienen pues estos personajes, sin papel en la obra, una función extraordinaria de suplencia escenográfica y aunque su cometido parece superfluo a primera vista, no lo es en modo alguno.

Ya Andriev en "Études..." p. 2 (1ª parte), se pregunta: "¿Los personajes mudos deben o no figurar en la didascalia? ¿Cómo se introducen en las rúbricas?".

La mayoría de estos personajes son el "*fidicen*" o la "*fidicina*" indispensables para hacer imaginar los interiores de un banquete.

Otras veces son esclavillos ("*pueri*") que cumplen órdenes dadas por sus amos desde el exterior del edificio. Algunos "*lorarii*", cortejos portadores de utensilios escenográficos imprescindibles, y las inevitables esclavas acompañantes de sus señoras, silenciosas, diligentes siempre.

Eurípides utilizó dichos personajes con profusión en su complicada y hermosa teatralidad (cf. D. P. Stanley Porter en "Mute Actors in the Tragedies of Euripides" B.I.C.S. XX 1973 p. 68-93).

Clasificaremos su misión suplencial escenográfica en:

- 1) Personajes mudos que aportan utensilios escenográficos que "ambientan" sobre el escenario los interiores de los edificios de los que salen.
- 2) Personajes mudos que acompañan a otros personajes en su entrada en escena (o salida de la misma).
- 3) Personajes mudos portadores de bagajes y esclavas(os), cuyo cortejo de vistoso colorido aparece en el momento cumbre de la obra acompañando a personajes principales muy esperados, cuya aparición en escena hace vibrar al público (cf. Ph. W. Harsch en Studies in dramatic preparation in Roman Comedy Diss. Chicago, 1933).
- 4) Personajes mudos (tibicina, tibicen, etc.) esenciales para la suplencia escenográfica de escenas "convivales".

5) Mencionaremos también una serie de personajes "en off" los cuales no se ven, pero cuyas voces transescénicas se oyen a veces (recuérdese el griterío de cocineros peleándose dentro de la casa de Euclión en "Aulularia" por ejemplo).

Iremos viendo cada caso en particular.

En Anf. 770, como ya hemos comentado, Alcmena se dirige a un personaje mudo, su esclava Tesala, ordenándole que traiga de dentro de la casa una copa, prueba evidente de la fidelidad de la dueña, así: (I) *tu, Thessala, intus pateram proferto foras*".

En 854, Anfitrión ordena a Sosias que conduzca dentro de la casa al cortejo que le acompaña. Cf. pág. 453.

En 1126, Anfitrión ordena a Bromia que entre dentro de la casa y haga preparativos así: "*Abi domum, iube uasa pura actutum adornari mihi*".

En As. 382, el mercader se dirige a un esclavillo que la acompaña (Ernout I p. 106) y le dice: "*I puere pulta*" refiriéndose a la puerta de la casa de Demeneto. En 891, Demeneto ordena a un esclavo que dé de beber, en una escena 'conviviales' dentro de su casa así: "*Da, puere, ab summo*".

Según Enk en su edición de Mercator p. 183, "*pue-re*" es una antigua forma de vocativo, y a continuación hace una magnífica relación de ejemplos, que iremos analizando en cada caso.

En Au. 270, Euclión entra en escena desde el interior de su casa insultando a Estáfila y dándole órdenes (cf. pág. 389, y para v. 268-69, págs. 468).

En 329, Estróbilo hace dos grupos con los portadores de provisiones y manda a unos que sigan a Congrión dentro de la casa de Euclión así: "*I sane cum illo, Phrugia, tu autem Eleusium*".

En 363, Pitódico entra en escena saliendo de la casa de Megadoro. Cf. Ernout I p. 169, y diciendo a los de dentro de la misma: "*Curate*".

En 451, Euclión ordena que entren en su casa al cortejo acompañante de cocineros haciéndoles salir de escena. (Cf. lo dicho en capítulo II, pág. 289).

En Cap. 354, Hegión, dirigiéndose a los esclavos que permanecen en escena, dice: "*Soluite istum nunciam*". Pero Havet en su edición, p. 60, dice: "El plural demuestra que hay, al

menos. dos guardianes en escena. El falso Tíndaro ha debido quedarse también es escena, pues su vigilancia es inútil en el interior de la casa de Hegión (v. 456-457)".

Sin objetar nada a estos editores, diremos que Hegión se dirige a personajes mudos que están en escena y cuyo número, como ocurre usualmente con dichos personajes, es incalculable. La orden parece ejecutarse a la vista de los espectadores.

Para Ep. 472, cf. pág. 470. Se habla de un personaje mudo esencial que es la flautista.

Para Merc. 800-2, cf. pág. 472. Añadiremos aquí, que la mujer de Lisímaco actúa de personaje mudo que sale y desaparece simultáneamente de escena sin decir nada, y para recoger las provisiones que le ordena su marido. Son muy interesantes las acotaciones de Ernout a todo el pasaje (vol. IV, pág. 143). En el v. 788, Sira sale de escena dejando cargado al apurado senex. Ernout acota el v.: "Sira sale mientras que Lisímaco se vuelve hacia Doripa". En el v. 791: "El senex se vuelve para hablar a Sira. Su mujer se dispone a entrar en la casa". En el v. 792: "Lisímaco dándose cuenta de la partida de su mujer". En 800: "El senex llama a su mujer". En 801: "Lisímaco enseñando las provisiones a su mujer".

Por otro lado, Beare en "La escena...", pág. 157, explica el pasaje de esta forma: "Cuando el cocinero deposita las cestas en el suelo, a la puerta de la casa de Lisímaco, y se

marcha muy fastidiado, el desdichado marido tiene que pedir a su mujer que haga entrar ahora las detestadas cestas, aduciendo, a manera de torpe excusa, que mejorarán la comida de la familia". También podría interpretarse como una forma de retirar del escenario objetos escenográficos que ya no se necesitan para la ambientación de determinadas escenas. En 910, Carino, en escena, llama a los criados de dentro de la casa de su padre así: *"Heus, aliquis actutum huc foras / Exite illinc, pallium mihi ecferte"*.

En Mil. 1 ss., Pirgopolinices entra en escena y sale de su casa dando órdenes a los esclavos de dentro de la misma de esta manera: *"Curate ut splendor meo sit clipeo clarior..."*. En 156 ss., Periplectómeno entra en escena y sale de su casa ordenando a sus esclavos de dentro de la misma, tal como hemos comentado en el capítulo I, p. 36. En v. 411 ss., Filocomasio entra en escena saliendo de su casa y dando órdenes a los criados que quedan dentro de la misma para que preparen un sacrificio así: *"Inde ignem in aram, ut Ephesiae Dianae laeta laudes"*. En 1338, Pirgopolinices, en escena, da órdenes a las gentes de su casa de esta manera: *"Exite atque ecferte huc intus omnia isti quae dedi"*. Cf. E. Feyerabend, "De verbis...", pág. 421.

En Most. 1064, Teoprópides, entrando en escena, se dirige a los *"torarii"*, personajes mudos, pero que deben encontrarse en el interior de la casa de Simón, puesto que Teoprópides les ordena: *"Ilico intra limen isti astate Manicas celeriter connectite. Ego illum ante aedis..."*.

En Per. 85 ss., Tóxico, entrando en escena y saliendo de su casa, da órdenes a los esclavos que quedan dentro de la misma de esta manera: "*Curate istic uos atque adproperate coius...*". Y más adelante (v. 87 ss.), continúa dando órdenes para los preparativos de un banquete.

En Stich. 631-2, Fronesio, que entra en escena, ordena a sus esclavos del interior de la casa que la conduzcan de nuevo dentro así: "*Datin soleas?, atque me intro actutum ducite*". En 711, Astafio entra en escena dando órdenes a Fronesio, que está dentro de la casa, de esta forma: "*Lepide efficiam meum ego officium; uide intus modo ut tu tuum item efficias*".

CONCLUSIONES SOBRE LOS INTERIORES DE EDIFICIOS QUE SUPLE LA
CONVENCION: "ENTRAR EN ESCENA MANDANDO A ESCLAVOS DE DENTRO DE
CASA"

Encontramos pocas variantes en relación con las conclusiones anteriores. Así:

- 1) En "Anfitrión": CASA DE ANFITRIÓN.
- 2) En "Asinaria": → CASA DE CLEERETA.
 → CASA DE DEMENETO.
- 3) En "Aulularia": → CASA DE EUCLIÓN.
 → CASA DE MEGADORO.
- 4) En "Báquides": CASA DE DOS BAQUIS.
- 5) En "Captivi": CASA DE HEGIÓN.
- 6) En "Casina": → CASA DE MIRRINA.
 → CASA DE LISÍDAMO.
- 7) En "Cistelaria": CASA DE SELENIO.
- 8) En "Curculio": CASA DE FÉDROMO.
- 9) En "Epídico": → CASA DE QUERÍBULO.
 → CASA DE PERÍFANES.
- 10) En "Menaechmi": → CASA DE MENAECHMUS I.
 → CASA DE EROTIO.
- 11) En "Mercator": CASA DE LISÍMACO.
- 12) En "Miles": CASA DE PIRGOPOLINICES.
- 13) En "Mostelaria": → CASA DE TEOPRÓPIDES.
 → CASA DE SIMÓN.

- 14) En "Persa": CASA DEL PARÁSITO SATURIÓN (Esta susti-
tución es novedosa).
- 15) EN "Poenulus": → CASA DE AGORASTOCLES.
→ CASA DEL LENO LICÓN.
- 16) En "Pséudolo": CASA DEL LENO BALIÓN.
- 17) En "Rudens": GRANJA DE DÉMONES.
- 18) En "Estico": → CASA DE ANTIFÓN.
→ CASA DE PANEGIRIS.
- 19) En "Trinummus": CASA DE LESBÓNICO.
- 20) En "Truculentus": CASA DE FRONESIC.

Para terminar citaremos algún caso especial en el que el actor, que lleva tiempo en escena, en un momento determinado habla con personas que están dentro de su domicilio, así en Ep. v. 721 ss., en donde Perífanos en escena habla a sus hijos que están dentro de la casa así: "*Quid isti oratis opere tanto?*". (Cf. Ernout Vol. III p. 165).

II Fórmulas que se relacionan con la narración de interiores

1- Substitución de interiores "convivales". Fórmula "*sternite lectos*" y variantes ²¹⁾

Para escenografiar interiores de casas en los que se celebraban banquetes, y en concreto para el banquete del final feliz de las comedias, Plauto utilizó dos procedimientos.

Uno de ellos consistía en ofrecer dicha representación a los ojos del público "trasladando" al espectador al lugar del ágape. Para ello ambienta la escena con algunos utensilios indispensables en estos casos: *triclinia*, *tibicen*, *tibicina*, copas, algunos personajes mudos que sirven el indispensable vino, y unas danzarinas o heteras que alegran el momento.

Otra forma más inusual es la de "entreabrir" una puerta" de la casa en donde se está celebrando el festejo y

narrar a los espectadores lo que se ve desde el escenario.

En el primer caso, la fórmula lingüística "*sternite lectos...*" substituye junto con otras la escenografía "*conviviales*" deseada.

Empezaremos por el estudio de la misma en las distintas obras en las que se encuentra que son: Bacch. 1189 ss., Menaech. 353 ss., Most. 308-9 ss., Per. 758^a ss., 768 ss., 792 ss., Stich. 357 ss.

En Bacch. 1189 ss., Filoxeno invita al banquete que se está celebrando dentro de la casa de las dos Baquis a Nicóbulo de esta forma: "*Accipias potesque et scortum accumbas*".

Nicóbulo rechaza la oferta así (1190): "*Egon ubi filius corrumpatur meus, ibi potem?*".

En Menaech. 353 ss., Erotio ordena a sus esclavos que preparen el banquete dentro de la casa con un: "*sternite lectos, incendite odores*". Cf. sobre este último verso Ernout vol. IV p. 35 nota 1, que dice: "Era costumbre en los banquetes de cierto lujo no solo perfumar a los convidados, sino coronarlos de flores e incluso expandir aromas. Cicerón señala estos usos en la descripción de la comida que Dionisio el Tirano ofrece a Damocles: '*Aderant unguenta, coronae, mensae conquisitissimis epulis extruebantur*' (Tusc. 1, V, XXI párra-

fo 62)".

En Most. 308 ss., Filematio invita a Filolaques a que se recline junto a ella en el banquete que celebra en su casa y le dice así: "*Age accumbe igitur*". A continuación continúa sustituyendo toda la escenografía "*convivialis*" a base de fórmulas como: "*Cedo aquam manibus, puere*" (dirigiéndose a un personaje mudo) o: "*Appone hic mensulam*".

En Per. 758^a-759^a, Tóxilo en escena, ordena a sus esclavos que salgan de dentro de la casa y delante mismo de ella dispongan el banquete así: "*Ite foras: hic uolo*".

En Per. 768 ss., Tóxilo invita a sus huéspedes a instalarse en el banquete celebrado en su casa con motivo de su cumpleaños de esta manera: "*Hoc age; accumbe . Hunc diem suauem Meum natalem agitemus amoenum . Date aquam manibus , apponite mensam*".

En 792, Tóxilo de nuevo invita a Dórdalo a sentarse a su lado así: "*Hic accumbe . Ferte aquam pedibus . Praebent tu, puere?*" (de nuevo con utilización de personajes mudos).

En Stich. 357 ss., Pinacio, en escena, da órdenes a los esclavos de dentro de la casa de Panegiris para que preparen el banquete con un: "*[Vos] lectos sternite*". Más adelante continúa dando órdenes para los preparativos de la cena 358:

"*Alii ligna caedite*", 359: "*Alii piscis depurgate, quos piscator attulit*", 360: "*Pernam at glandium deicite*".

En relación al "*uos*" insertado delante de "*lectos*" por Fleckeisen en el v. 357, Marteley en "Remarks...", pág. 306+309, dice: "Las dos palabras '*uos*' y '*lectos*' son decisivas para la fórmula, pero '*uos*' se podrá omitir accidentalmente". Opinión que compartimos.

2-Fórmulas de información de interiores "vistos a través de una puerta entreabierta" por un actor en escena que los narra a los espectadores.

De entre los temas más destacados en Plauto, figura el de la narración de interiores donde se celebran banquetes.

Una de las suplencias más famosas es la de "Asinaria" v. 745 ss. Numerosos autores se ocupan de ella por la fascinante descripción que Plauto nos hace en la misma, y sobre todo, por la técnica cinematográfica de superposición de planos. Empieza la acción con una sugerencia escenográfica ante los ojos del espectador y desde el interior de la casa de Filenio (v. 745, 809-10).

En el v. 828 ss., aparecen los farristas y convidados al banquete. Entre ellos Demeneto y el joven Argiripo. Estando es estas y sobre el mismo escenario, Artémona sale de su casa acompañada del parásito que le ha informado donde está su marido y su hijo (v. 851 ss.).

Esto supone que se encuentran en escena Artémona y el parásito, el senex Demeneto y Argiripo, la meretriz Filenio, y todos los personajes mudos acompañantes del banquete.

Pero el verdadero problema no es aceptar a esta multitud de personajes actuando al mismo tiempo, pues era norma habitual en

Plauto representar todo este cortejo colorista en un momento determinado de la obra (recuérdese por ejemplo el *voortós* triunfal de Panfilipo y Epígnomo con sus bagajes y esclavos en *Stich.* versos 402 ss.).

La verdadera dificultad para la mayoría de editores plautinos consistía en que en "Asinaria", todos estos personajes actuaban en un doble plano interior/exterior y que unos veían y oían a otros, sin ser vistos ni oídos, y que la escenografía se complicaba un tanto, pues había que conseguir que se viera el interior de la casa de la meretriz con sus comensales y banquete, y la calle en donde hablaban y veían la escena Artémona y el parásito, sin que entre ambos planos hubiese comunicación alguna. Añadiéndose además, que la escena cobraba "perspectiva" y "alejaba" el plano que era más interior para "acercar" al primer plano exterior de la calle con sus interlocutores. Así es que, la mayoría de estudiosos propone la solución de la "puerta entreabierta", que da a la calle y que permite esta doble posibilidad.

Así Naudet en su edición de "Asinaria" p. 251, dice: "Para escenografiar este juego teatral (se refiere al v. 828 ss.), es necesario aclarar que para los antiguos el muro del fondo o escena, se introducía mucho sobre el proscenio (delante de la escena). Que este muro estaba perforado por tres puertas de bastante anchura y que una de estas puertas podía dejar ver un interior más o menos profundo".

Claro está que todo esto es rebatible, pues, en primer lugar, se acepta ya una arquitectura escenográfica postplautina.

(caja rectangular escénica) y se habla de perspectiva (profundidad), lo que es más dudoso todavía.

Beare en "La escena...", p. 157 ss., dice: "A partir de los versos 828 ss., ¿debemos entender, cómo parece pensar el editor de la colección Loeb, que las puertas de la casa de la meretriz están abiertas y se les ve dentro?". (Cf. la acotación de Ernout vol. I, p. 135 al v. 880-881: "El parásito se coloca delante de la puerta de Filenio que entreabre para que se vea el interior", lo que supone que este autor, frente a la opinión de Beare, traslada la convención de la "puerta entreabierta que deja ver interiores a la calle" bastantes versos más adelante).

"Así será indudablemente más fácil comprender -continúa el doctor Beare- por qué Artémón, que sale de su propia casa en el v. 851, no los ve hasta que el parásito se los señala en el v. 880".

Más adelante comentaremos la importancia de esta observación.

"Pero esta solución", dice Beare, "origina más dificultades escénicas que las que resuelve y el testimonio del texto los contradice. Los versos 828-9, omitidos por el editor de la Loeb (siguiendo a Leo), muestran el final de la fiesta y a los esclavos que ponen la mesa para ellos.

El hecho de que Artémón no vea el interior del banquete en un primer momento, debe explicarse, no por la presencia de algún obstáculo físico, sino por la convención de que el actor no ve.

lo que el dramaturgo no quiere que vea".

"La irrupción dramática de la mujer en la fiesta en la que está el marido, pierde su efecto si suponemos que ocurre dentro de la casa de los actores" (es decir "en off").

"Por último -concluye Beare- Artémona se lleva a su marido a casa (v. 940-1) y los miembros restantes de la fiesta van a la casa de Filenio".

Hemos copiado integralmente este comentario, por el interés de alguna de sus afirmaciones.

La verdad es que todo ocurre en el reducido espacio escénico plautino. Los actores casi se tocan realmente en el mismo, y Plauto explota, magistralmente esta vez, su método teatral de "jugar" a no verse ni oírse unos actores y otros hasta un momento determinado de la acción (tal como hemos visto ya en el estudio formulario de "*sequere hac*" o "*Quoniam uox prope me sonat?*").

La escenografía interior (casa de la meretriz)/exterior (calle)/interior (casa de la meretriz), viene suplida por diversas expresiones lingüísticas. La acción empieza en el interior de la casa de Filenio, que se sustituye en un lugar especial del escenario desde que el joven Diábolo pronuncia la fórmula del v. 810. (Cf. cap. II, p. 182). En 828 ss., padre e hijo

suplen la escenografía del banquete a base de fórmulas como, 828: "*Age decumbamus sis, pater*", 829: "*Pueri, mensam adpone*", 830: "*Numquidnam tibi molestumst, gnate mi, si haec nunc mecum accubat?*" (en donde el deíctico "*haec*" demuestra también la existencia de Filenio en escena) o el v. 834: "*Age ergo hoc agitemus conuiuuium*" y 835: "*Vino et sermone suavi*".

En el v. 851 ss., Artémona sale de su casa y dice substituyendo el interior de la casa de Filenio: "*Ain tu, meum uirum hic potare, obsecro, cum filio*". Se "sitúa" desde este momento en un plano de observación desde el que no es vista ni oída por sus compañeros de escena. Pero todavía es un plano "alejado" del lugar de los hechos; para acercar un poco más la toma, en el v. 876, el parásito le dice: "*Sequere hac me modo; iam faxo ipsum hominem manifesto opprimas*" y ahora sí, por una cámara que se acerca lentamente (seguramente el fondo de los comensales [interior], que había dejado paso a la mujer y al parásito [exterior], volviera al centro de la escena [interior]), dice el criado a la mujer (877): "*Manedum*" y ella: "*Quid est?*" y el parásito: "*Possis, si forte accubantem tuum uirum conspexeris/cum corona amplexum amicam, si uideas cognoscere?*". En este momento Artémona "acepta ver y oír" a los otros personajes y dice (880): "*Possum ecastor*", y entonces el parásito contesta: "*Em tibi hominem*", con lo que de nuevo la escena de interiores pasa el centro de la escena. Falta ahora suplir un lugar escenográfico para el parásito y Artémona, más cercano al espectador, y este se suple con los v. 880-1: "*Pau-*

lisper mane /. *Aucupemus ex insidiis clanculum quam rem gerant*".

Una vez conseguido el doble ángulo escenográfico interior/exterior, la escena continúa. Y continúa alternativamente interpretada "desde el interior" (v. 882-883) y vista y oída (v. 884: "*Audin quid ait?*" / "*Audio*") "desde el exterior", lográndose un efecto cómico imposible de superar pues el senex, mientras besa a la hetera, y se solaza, no ahorra injurias a su mujer. (Los versos 890: "*Iube dari uinum: iam dudum factum est cum primum bibi*" y 891 [cf. lo dicho en página 483], vuelven a suplir la escenografía de interior del banquete).

En algún momento de la hilarante escena la meretriz, Artémona, Argiripo y Demeneto, responden al alimón (v. 898-900).

Tras el v. 906 que sustituye escenográficamente el banquete ("*Pueri, plaudite et mihi ob iactum cantharo mulsum date*"), Artémona "decide entrar dentro" de la casa de Filenio (v. 907 ss.) pero no el parásito quien "continúa afuera" haciendo sus propios proyectos (v. 911-19) y saliendo de escena. A partir del v. 921 hasta el 925. Artémona, a golpes, va conduciendo a su marido afuera hacia su casa mediante las fórmulas sustitutivas: "*I domum*". Argiripo y su amante quedan en casa de esta y los despiden a la puerta (v. 938-39), volviendo de nuevo adentro (v. 941-2) dando así por finalizada la obra.

En Bacch. 832-40, la convención de la puerta entreabierta por donde "se ve" el banquete en el interior de la casa de las dos hermanas, es mucho más explícita, no así la sustitución escenográfica del banquete. Crísalo y Nicóbulo, a la puerta de la casa de las dos hermanas, ordenan a Artamón que les abra un poco la puerta para ver lo que ocurre dentro y le dicen así (v. 832): "*Agedum tu, Artamo, / Forem hanc pauxillu- [lu]m aperi*", -y cuando el esclavo obedece- "*placide, ne crepet*". "*Sat est*", y - llama a Nicóbulo- "*Accede tu huc*" (v. 834) y luego un par de versos que suplen sumariamente la escenografía del banquete (v. 834, 836): "*Viden conuiuium? / Qui sunt in lecto illo altero?*".

A diferencia del pasaje de "Asinaria", aquí solo actúan desde el exterior Crísalo y Nicóbulo sin más complicaciones, y tal vez por estos versos los eruditos aplicaron el sistema estandarizado de "la puerta entreabierta para mirar al interior" muy usual en Plauto y que no es más que continuación de la convención "hablar a esclavos de dentro de la casa" que ya hemos visto.

Así en esta misma obra, v. 723, Mnesíloco dice a Crísalo: "*Cedo manum ac subsequere propius me ad fores / Intro inspice*" (cf. la acotación de Ernout II p. 53: "Mnesíloco abre la puerta y muestra el interior de la casa de las dos Baquis"). Para Cas. 871, cf. cap. III, págs. 396-7, 402, y la acotación de Ernout (II, pág. 213): "señalando la casa de Mirri-

na") o en Most. 935-936, en donde Teoprópolis ve a Fanisco que mira dentro de su casa y dice: *"Quid illisce homines quaerunt apud aedis meas?/Quid volunt? quid intro spectant"*.

Pero es en esta misma obra, v. 326 ss., en donde la convención escenográfica interior/exterior es muy parecida a la ya explicada en "Asinaria".

Delfia, Calidamates y Filolaques, se disponen a celebrar un banquete en casa de ella (v. 327: *"Quam illi, ubi lectus est stratus, coimus"*, 341: *"Accuba, Callidamates"*, 343 *"Quam, amabo, accubas, Delphium mea?"*, 344: *"Da illi quod bibat"*, 347: *"Age tu interim da ab Delphio cito cantharum circum"* Filolaques "ve desde el interior a Tranión que viene del puerto en el exterior" (v. 363: *["Euge"], adest opsonium, eccum Tranio a portu redit"*).

Para "Pséudolo" no vemos ninguna dificultad en considerar los v. 1332-1333 como la invitación a beber a los espectadores al final de la obra, que nada tiene que ver con la escenografía de banquetes dentro de la misma, y no estamos de acuerdo con P. Langen, "Plautinische Studien..." en p. 204 ss. reprochando al poeta que omita el lugar exacto del banquete ²²⁾.

En Tru. 757 ss., Diniarco se aproxima a la puerta entreabierta de la casa de Fronesio (cf. Ernout VII p. 149), y allí descubre el "falso parto" e hijo de la meretriz. Y dice: *"Iam hercle ego tibi, inlecebra, ludos faciam clamore in*

uid..." (759), "*Suppostrix puerum*" (763).

Derivado de esta convención está el "descubrimiento" de Escéledro por el impluvium de la casa de Periplectómeno, que veremos en el apartado "Sustitución lingüística de tejados de edificios en escena". Cf. págs. 533 ss.

CONCLUSIONES SOBRE SUSTITUCIÓN DE INTERIORES "CONVIVALES"

- 1) En "Báquides": CASA DE DOS BAQUIS.
- 2) En "Menaechmi": CASA DE EROTIO.
- 3) En "Mostelaria": CASA DE FILEMATIO.
- 4) En "Persa": CASA DE TÓXILO.
- 5) En "Estico": CASA DE PANEGIRIS.
- 6) En "Truculentus": CASA DE FRONESIO.

Observemos que, menos en "Estico", los interiores de edificios que se suplen con fórmulas lingüísticas, ante la mirada del espectador, son solo los de casas de cortesanas o esclavos.

CONCLUSIONES SOBRE INTERIORES QUE SE ATISBAN DESDE LA ESCENA

- 1) En "Asinaria": CASA DE FILENIO.
- 2) En "Baquis": CASA DE DOS BAQUIS.
- 3) En "Casina": CASA DE MIRRINA.
- 4) En "Mostelaria": CASA DE DELFIA.
- 5) En "Truculentus": CASA DE FRONESIO.

3- Descripción de interiores como alargamiento temático de las obras plautinas

Una convención muy explotada por Plauto es la de descripción de interiores como efecto cómico de sus obras y alargamiento temático de las mismas. Los ejemplos más interesantes que hemos encontrado son los de Most. 816^b-850 y Stich. 347 ss.

En Most. 816^b-850, Tranión intenta hacer imaginar a Teoprópides unos interiores magníficos de la casa de Simón. En ningún otro pasaje se pone de manifiesto el arte sustitutorio de escenografías por medio de una acertada narración, como en este caso.

A las puertas de la casa, el criado muestra el vestíbulo (v. 817), (cf. lo dicho en págs. 360, 366, 387), y el anciano asiente. Insiste el criado de nuevo (v. 818): "*Age specta postis cuiusmodi*". (819): "*Quanta firmitate facti et quanta crassitudine*" y el anciano, al principio, sigue el juego respondiendo: "*Non uideor uidisse postis pulchriores*" (820), e incluso entrando en él, al palpar con fruición allí donde debieran estar las puertas y decir (822): "*Quanti hosce emeras?*" a lo que el dueño Simón responde que "tres minas", y el otro senex se muestra extrañado de que sea tan poco dinero y tan poca calidad (824). Pero el esclavo vuelve a insistir a su amo (829): "*Viden coagmenta in foribus?*" y en (830): "*Illud*

quidem, ut coniuvent, uolui dicere".

Luego señalando la casa de Simón, Tranión pregunta a Teoprópolis: "*Satin habes?*". (Cf. Ernout V p. 66). Y, al contestarle el amo que lo que interesan son los detalles (v. 831), el esclavo empieza a inventar toda suerte de ellos y a exagerar. Así en 832, le pregunta: "*Viden pictum ubi ludificat una cornix uolturios duos?*" y el senex dice perplejo (833): "*Non edepol video*", pero el esclavo insiste (833 ss.): "*At ego uideo, nam inter uolturios duos / cornix astat, ea uolturios duo uicissim uellicat*".

"*Quaeso, huc ad me specta, cornicem ut conspicere possies*" y, ante la cara estupefacta de su amo, se para un momento y le dice: "*Iam uides?*" y naturalmente Teoprópolis insiste en que no ve unos interiores tan detalladamente decorados ni mucho menos (v. 836). Sin amilanarse, el esclavo continúa su descripción de los frescos de interior así (837-8): "*At tu isto ad uos optuere, quoniam cornicem nequis / conspiciari, si uolturios forte possis contui*". Pero Teoprópolis insiste en que nada ve (839), y aunque Tranión le hace mirar hacia todos lados, su amo no ve nada.

En Stich. 347 ss., Pinacio, haciendo alarde de un gran derroche de energías, empieza a dar órdenes como si estuviera dentro de la casa de Panegiris haciendo limpieza, de esta manera: "*Ecferte huc scopas simulque harundinem*", y mirando

al techo: "*Ut operam omnem araneorum perdam et texturam improbem*". Y a partir del v. 357, da una serie de órdenes a los esclavos para que dispongan todos los preparativos del banquete (v. 358-361). Cf. págs. 492-3.

Concluimos que, en este apartado, la suplencia de escenografía de interiores de la casa de Simón y de Panegiris, se hace "*in phantasma*" sobre todo en lo que concierne a los interiores de la casa de Simón.

III "Voz en off" y sustitución lingüística de la escenografía de interiores"

1- Dar a luz

Como muy bien dice E. García Novo en "La entrada..." (pág 360): "Por 'voz en off' entendemos las palabras que, incluidas en el texto, se pronuncian fuera del escenario y son oídas desde éste . Esta presentación del personaje por la voz -continúa en p. 362- aporta una tensión dramática al espectador . Las voces trasescénicas en tragedia lamentan una desdicha y las palabras 'en off' se hallan salpicadas de interjecciones obsesivas" (p. 365).

A. García Calvo en "Trompicón" (p. 11) añade: "La virgo, amada, o dama joven del drama, no suele de por sí, esto es cuando doncella libre, jugar papel visible alguno en la acción de la comedia . Es frecuente el caso de que sea únicamente una voz desde dentro, a la que en el momento del parto se oye invocar a Juno Lucina".

En Anf. 1039, el mismo Júpiter dice a Anfitrión: "*Intro ego hinc eo; Alcumena parturit*" y no parece que la mujer grite o al menos, el texto no lo refleja. Todo el parto se lo cuenta Bromia o Anfitrión más adelante en v. 1085-1100, como ha sido un doble alumbramiento y parto sin dolor (1100), pero en Au. 691-2, se oye gritar a Fedria: "*Perii, mea nutrix! ob-*

secro te, uterum dolet . Iuno Lucina, tuam fidem!" y el joven Licónides en escena que la oye dice (692): *"Em, mater mea, tibi rem potiozem uerbo: clamat, parturit!"*

2- Voces "en off" en el interior de edificios: Trasego de cocineros

En Au. 390, la voz de Congrión en el interior de la casa de Euclión sirve además para informar de la vecindad con el senex Megadoro así: *"Aulam maiorem, si pote, ex uicina"*. Cf. 398-402 (sobre todo el verso 400), y para 403, cap. II, pág. 346.

En relación al v. 390 ss., Nâthan en su comentario p. 42 dice: *"'Aulam', esta palabra hace naturalmente sobresaltarse a Euclión al oirla"*. Según G. Burckhardt, *"Die Akteinteilung..."* p. 40-1: *"Euclión corre, al parecer, al interior de su casa para que se salve su olla de oro . Antrax quiere pedir una muela a Congrión, pero se detiene ante la puerta vecina por el alboroto . El griterío debe suceder por tanto, después de la entrada de Euclión"*.

Para Cas. 649, cf. lo dicho en el cap. III, pág. 394. (Cf. Ter. Andr. II, 2, 28: *"Nil ornati, nil tumulti?"*).

En Mil. 1393, el esclavo se dispone a entrar dentro de la casa de Periplectómeno y salir de escena, al oír gritos dentro de dicha casa: "*Nunc in tumultum ibo, intus clamorem audio*".

Una vez estudiado el repertorio sustitutivo de interiores de los edificios en escena, llegamos a las siguientes conclusiones:

CONCLUSIONES A SUSTITUCION DE INTERIORES POR LA "VOZ EN OFF"

- 1) En "Anfitrión": INTERIOR DE LA CASA DE ANFITRIÓN.
- 2) En "Aulularia": INTERIOR DE LA CASA DE EUCLIÓN (en los dos casos de "voz en off").
- 3) En "Casina" : INTERIOR DE LA CASA DE LISÍDAMO.
- 4) En "Miles" : INTERIOR DE LA CASA DE PERIPLECTÓMENO.

ESCENOGRAFÍA A LA

ESPALDA

DEL

ESCENARIO

SUPLENCIA LINGÜÍSTICA DE UNA ESCENOGRAFÍA "POST-SCAENAM"

El posible decorado situado a la espalda del escenario, supone una cierta intriga para el espectador. En Plauto encontramos una serie de expresiones que equivalen a jardines traseros, callejuelas tras los edificios en escena, puertecitas como pasadizos, por donde fácilmente podían comunicarse los personajes pasando, sin ser vistos por el público, de una casa a otra de las situadas en escena.

Toda una escenografía que empieza donde acaba el decorado visible, cuya información nos llega repetidas veces en el texto plautino mediante una serie de expresiones lingüísticas. Dichas expresiones nos comunican otra serie de datos como, por ejemplo, que las callejuelas transversales o "*angiporta*", tenían, al parecer, la misión de comunicar a los personajes, no ya de unas casas a otras, sino de las afueras de la ciudad, o de lugares suburbanos a sus casas.

La referencia a jardines traseros ("*horti*"), no se limita a meras referencias comunicativas entre vecinos, sino que las noticias lingüísticas plautinas son mucho más concretas, y nos suministran datos de sus tapias, e incluso del deterioro de las mismas. Como ocurre en "*Truculentus*", v. 302-3 ss., en donde Truculento y Astafio hablan con ironía de lo muy desvencijado que aparece el muro del jardín, debido a la cantidad de veces que lo salta Estrábax para visitar a Fronesio: "*Quid maceria illa ait in horto quae in noctes singulas / latere fit minor, qua is ad uos damni per-*

mensust uiam?", y Astasio contesta excéptica: "*Nil mirum uetus est maceria- lateres si ueteres ruunt*". Enk, en el comentario de este texto (pág. 83), dice: "'Maceria', es un muro de piedras unido sin cal ni cemento. Cf. Varro, Rerum Rusticarum, lib. I, 14; Ter. Ad. 908: '*Atque hanc in horto maceriam iube dirui*.' Donato dice: '*Maceries*' , se dice de una pared no demasiado alta. Cf. los restos de casas que publicaron Curtius y Kampert"²³).

Aunque, para nosotros, las menciones a jardines traseros por parte de Plauto, solo tienen la misión de dar un sabor aticista a la casa romana, por un lado, y además, la función escenográfica de que los actores entren y salgan de escena por distintos accesos sin ser vistos por el público (con la consiguiente economía de dichos actores), pasaremos a ver la función de cada una de estas fórmulas lingüísticas en las distintas obras de Plauto.

1 Fórmulas lingüísticas que hacen imaginar un posible "*hortus*" en escena

1-1 Fórmula "*per hortum*"

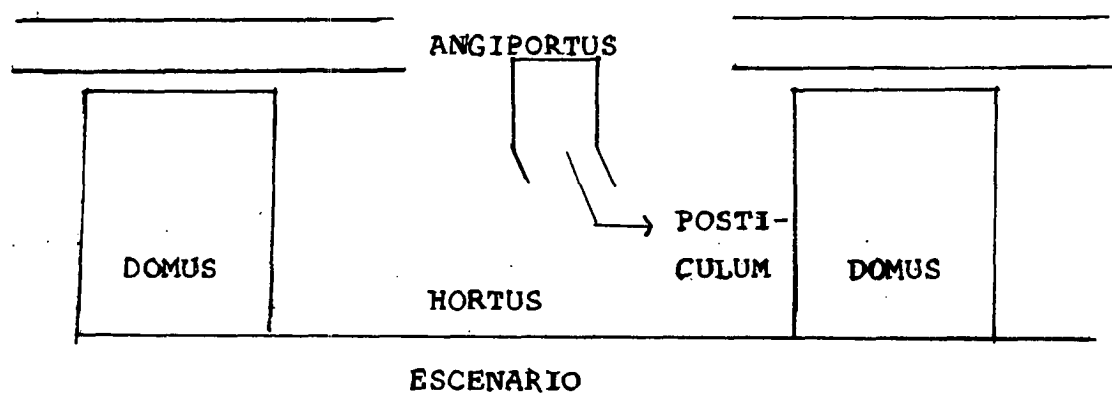
Encontramos esta expresión en: As. 742; Au. 243; Cas. 613; Ep. 660; Merc. 1009; Mil. 194, 378; Most. 1043-46; Per. 446, 678-9; Poe. 1020; Stich. 437, 452, 614; Tru. 249-50, 303.

En As. 741-2, Argiripo dice que su padre no ha pasado a

casa de Filenio por delante de los actores (741: "*Hac quidem non uenit*", y Leónidas le dice: "*Angiporto/ illac per hortum circūmit clam, nequis se uideret*", y Ernout I, pág. 127, traduce: "Ha tomado la callecita y ha dado un rodeo por el jardín, ocultamente, para que no le veamos". Ya desde esta primera cita, vemos la relación que se establece entre "*hortus*" y "*angiportus*", a la hora de reemplazar la escenografía de la parte trasera de las casas. Por ello, hablaremos sobre qué era el "*angiportus*".

W. Beare en "*The angiportum...*", en las páginas 88 ss., dice: "El término '*angiportum*', se traduce comúnmente por 'callejuela' o 'callejón sin salida'. El problema de su utilización en la escena romana, lo resuelve M. Johnson en "*Exits and Entrances...*", pág. 15 de la forma siguiente: 'Callejuela trasera situada entre dos casas de la escena, y a la que se accedía directamente desde la misma'".

Hemos interpretado esta definición gráficamente así:



"Sin embargo -continúa Beare-, P. W. Hars en *Class. Ph.* XXXII, 1, p. 45 ss., considera que la traducción de "callejón", es engañosa y que el término significa simplemente "calle", y que se refiere a la

calle muy utilizada en comedia y paralela a la del frente de las casa. Lo cierto es que su significado varía según las obras y situaciones. Así en Ps. 960-1 se nos dice: "*Hoc est sextum a porta proximum/ angiportum; in id angiportum me deuorti iusserat*". Pero otras veces es un lugar secreto de la escena misma aparentemente proyectado como un corredor detrás de las casas representadas en escena. (Cf. Teren. Adelph. 578). El sentido de que dicho callejón no tiene salida depende de las otras palabras que se añaden a '*angiportus*', como: '*non peruium*', por ejemplo". Lo que parece apoyar nuestra teoría de ciertas fórmulas-comodín o clave para el espectador, a partir de las cuales, y con multitud de posibilidades terminológicas, se van ya "delimitando" los diferentes espacios escenográficos deseados. Se dispondría, según nuestra opinión, de un repertorio lingüístico limitado que aparece como estímulo reproductor de imágenes para la mente del espectador, y el resto formulario está sujeto a innovaciones o variantes, que son las que demuestran la genialidad de Plauto y su poder innovador, divierten y encantan al público y le posibilita el que puedan imaginar cualquier ámbito escenográfico por muy limitados o abundantes que seán en realidad los medios de representación del teatro plautino.

La opinión de Beare en este tema, coincide así con la nuestra.

"Además -prosigue este mismo autor-, depende de la obra para que Plauto utilice dichas palabras ('*non peruium*'), a) o bien relacionadas con '*uia*' o '*platea*', b) o bien relacionadas con '*hortus*' para la creación de un '*posticulum*'".

Analizando los ejemplos de Beare para la expresión "*per hortum*", encontramos:

En As. 740, Beare dice: "Como en el verso 126, Demese-



TERENCE. Ambrosianus II. 73 inf.

to sale por la izquierda hacia el foro ('*Sed quid ego cesso ire ad forum...* '); luego en el verso 545, Leónidas y Libano entran por el

foro, puesto que han estado con Demeneto, y los esclavos ven como Argiripo y Filenio salen de la casa de Cleereta (585-6: '*Philāenium estne haec quae intus exit atque Argyrippus una?*', y en este momento los cuatro personajes se encuentran en escena. Como parece imposible que Demeneto haya atravesado la escena por delante de la casa de Cleereta, a la vista del público (pues lo hubiera visto Argiripo), cuando Leónidas dice que Demeneto está dentro de la casa de Cleereta, Argiripo responde con naturalidad: 'Por aquí, desde luego no ha venido' (741). Leónidas explica entonces que ha dado un rodeo utilizando la calle trasera y entrando por el jardín (741-3). Por tanto la escenografía que se muestra en escena de esta obra, sería así:

ANGIPORTUS

ANGIPORTUS

HORTUS

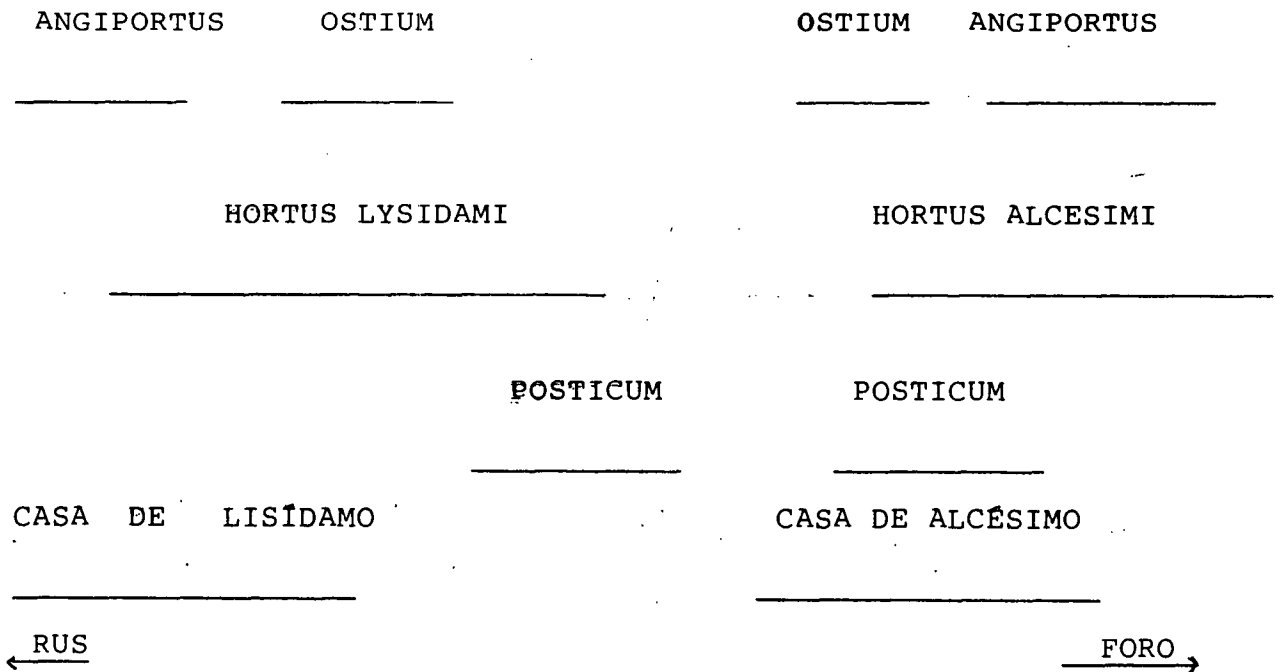
CASA DE DEMENETO

CASA DE CLEERETA

En Au. 242 ss., Euclión y Megadoro hablan de sus cosas, y, de pronto, Euclión (temeroso de todo), oye golpes de azadón (verso 243: '*Quid crepuit quasi ferrum modo?*'), sin embargo Euclión

ya ha salido a escape. La única función del "*hortus*" en este caso, (además de hacer imaginar la vecindad de la casa de Megadoro), es la de hacer un chiste, pues Euclión, al oír que alguien cavaba, ha creído que le estaban desenterrando su oro, y ha salido huyendo, pero rápidamente reaparece, y no sale por la casa de Megadoro atravesando el jardín, sino por la suya amenazando a la pobre Estáfila (v. 250).

En Cas. 613-14, Alcésimo dice a Lisídamo: "*Ego iam per hortum iussero / meam istuc transire uxorem ad uxorem tuam*", y según Beare, "*The angiportum...*", pág. 94, "de estos versos se deduce la siguiente escenografía de la obra:



Los dos jardines corridos están separados por una valla rudamente construída. Puede haber una puerta auxiliar de esta valla.

pero la evidencia de otros accesos sugiere que esta posible puerta no se utilizaba usualmente. De hecho, la mención de un jardín, implica la existencia de un '*angiportum*', y aunque ni en este texto, ni tampoco en toda la obra, se haga mención de un '*angiportum*', su existencia resulta necesaria para el movimiento del cortejo nupcial. Como demuestran los versos 815-16, la procesión sale de la casa de Lisídamo por el acceso al campo, aunque el deseo de Lisídamo es acompañar rápidamente a la novia a la casa de Alcésimo. La entrada por la puerta central, no hace ninguna referencia clara a como ha llegado la procesión a este acceso. Evidentemente ha tenido que hacerlo por el acceso que viene del campo, y a través del '*angiportum*' y jardín ha entrado en la casa".

Nos parece una escenografía un tanto complicada, y un movimiento escénico más complicado todavía, y aunque hemos hablado en otro sitio de esta tesis (pág. 24) de alguna dificultad en la escenografía de "Casina", diremos algo al respecto.

Ya Mac Carty y Willock en su edición de la obra pág. 174, hablan de la siguiente contradicción: "Pardalisca asegura que Mirrina estaba en la misma casa de su vecina urdiendo el engaño con ella (v. 620), y Alcésimo dice que va a llamar a su mujer para que pase por el jardín a casa de su vecina. Esta contradicción es solo aceptable dentro de la convención teatral de este tipo".

En Ep. 660-1, Epídico llama a Tesprión desde la puerta de la casa de Queríbulo, y le dice: "*Thesprio, exi istac per hortum*", para que venga a ayudarlo. Según Beare, "La escena...", p. 95,

la escenografía sería la misma que en 'Casina'. En ambos casos- dice- la puertecilla que comunica ambos jardines con las casas vecinas en escena, tiene un importante papel.

En el caso de Merc. 1007 ss., la obra llega a su fin- continúa Beare- y, tras pasar de una casa a otra, los personajes no van a volver a escena". Eutico ha invitado a Demifón a su casa (1005: "*Eamus intro...*"), y añade que el hijo de Demifón está dentro ya (v. 1008: cf. lo expuesto en la página 408). Demifón acepta la invitación y añade que su hijo y él volverán a casa por el jardín (en otras palabras: que ya no saldrán más a escena). Cf. lo que diremos en cap. IV, págs. 556-557.

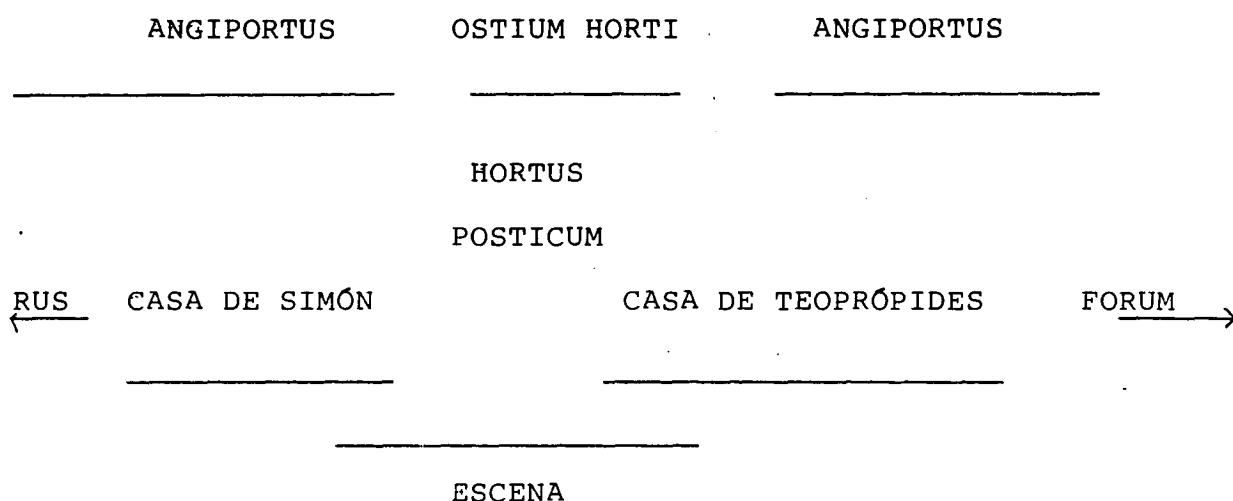
En Mil. 194, Palestrión dice de forma metafórica que una mujer no tiene que ir a buscar nada que no tenga en su propio huerto ("*Domi habet hortum*"). En 375 ss., Palestrión trata de convencer a Escéledro de que no ha visto lo que en realidad ha visto . El criado se resiste y dice admirado: '*Nimis mirumst facimus quomodo haec hinc huc transire potuit / nam certo neque solariumst apud nos neque hortus ullus*'".

En Most. 1043 ss.. "el esclavo Tranión - continúa Beare- sale a escena tal como dice en el v. 932, por la entrada lateral izquierda, pero antes informa al público de que va a hacerlo por una puerta trasera (v. 931: '*Nunc ego me illac per posticum ad congerrones conferam*'). Luego aclara sus movimientos detalladamente en los versos 1043-1046: Desde la entrada lateral a la calle

que es la espalda de las dos casas, y desde esta calle trasera se llega a la casa de Teoprópides por la puerta del jardín a la que se ha accedido por una puerta trasera que comunica con dicho jardín.

Tranión dice: *'Abii illa per angiportum ad hortum nostrum clanculum ostium quod / in angiporto est horti, patefeci fores'*.

A la vista del texto, la escenografía sería así:



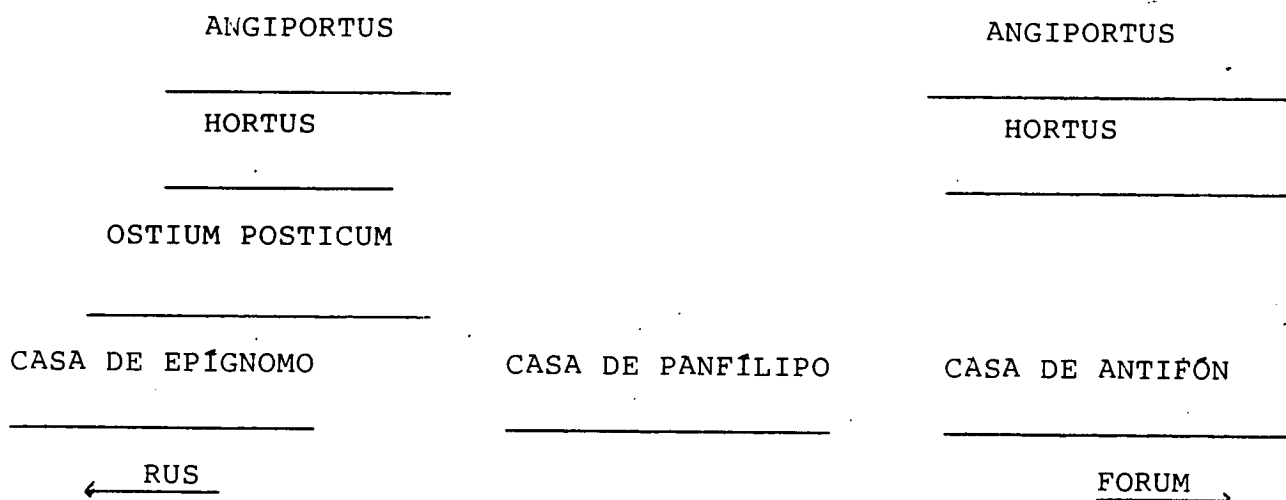
"En Per. 444-6, -dice Beare- Dórdalo ha entrado en su casa (*'istac'*) y va al foro por la callejuela, para depositar el dinero que le ha dado Tóxilo para liberar a su amante Lemnisele^a ne. Al mismo tiempo, Lemniselene pasará por el jardín, sin ser vista, a la casa de su amo Tóxilo. En el verso 448 (*Ita hercle uero dum stas, reditum oportuit'*), Dórdalo sale de escena y vuelve a entrar en el verso 470, aparentemente, por la entrada lateral que da al foro. En otras palabras, ha podido dejar a Lemniselene en la casa de su amo Tóxilo antes de su encuentro con el banquero". En 678-9, Sagaristión dice que "por el angiporto, dentro del jardín, se adentrará en la casa de Tóxilo" así: *"Per angiportum rursum te*

ad me recipito illac per hortum".

En Poe. 1020, Milfión dice: "*Vt hortum fodiet atque ut frumentum metat*", Ernout, V, pág. 231, nota 1, dice: "Este verso parece una ditografía del precedente y ha sido eliminado por Hasper".

En Stich. 431 ss., Estico expresa su deseo de ver a su amiga y vecina Estefanio, y más adelante, cuando Epígnomo entra en casa, el esclavo dice (437): "*Iam hercle ego per hortum ad amicam transibo meam*", y más adelante, en los versos 449-52, vuelve a insistir en la misma idea de que: "...*est etiam hic ostium / aliud posticum nostrarum harunc aedium*", aclarando seguidamente: "*posticam partem magis utuntur aedium*".

Según Beare, en este mismo artículo que venimos citando, pág. 100, "tras todos estos versos, la escenografía de la obra podría ser:



No hay una referencia específica al Angiporto -continúa el autor-, pero su presencia es necesaria, pues Estico desde el jar-

dín de la casa de Epígnomo, y por detrás de la casa de Panfílipo, llega a la puerta frontal desde la que habla en el verso 641. La referencia a la entrada por el jardín, la utilizará Panfílipo para ir a la casa de Epígnomo donde se celebra un banquete. (614: '*Non metuo, per hortum transibo, non prodibo in publicum*')".

En Tru. 249-50, Astafio dice a los espectadores lo muy encantador que resulta Estrábax: "*Sed is clam patrem etiam hac nocte illac /per hortum transiuit ad nos*". Más adelante, como ya hemos visto, repite la misma idea en los versos 303-4.

Para terminar, Beare trae a su trabajo el esquema que Johnson, op. cit., pág. 32, da de Terencio Phorm. 891-2 ("*Sed hinc concedam in angiportum hoc proximum: inde hisce ostendem me, ubi erunt egressi foras*"), de esta forma:

ANGIPORTUM		ANGIPORTUM	ANGIPORTUM
HORTUS	HORTUS	HORTUS	
CASA DE DEMIFÓN	CASA DE CREMES	CASA DE DORIO	

y añade: "En 'FormiÓN' el angiporto se utiliza desde la calle en la que están situadas las casas, lo mismo ocurre en otros pasajes de Plauto".

2- Fórmulas lingüísticas substitutivas de un posible "angiportus" en escena

Ya hemos hablado de la definición usual de "angiportus" como "calle sin salida" en diferente relación con la calle de la acción, y, sobre todo, con el "hortus" común a dos casas vecinas.

Swoboda, op. cit., pág. 15, nota 82, dice: "Muy antiguos testimonios lingüísticos sobre 'portus' en la Ley de las Doce Tablas, y Festo (Linds. pág. 293), leemos: '*Portum in duodecim (tabulis) pro domo positum, omnes fere consentiunt: cui testimonium defuerit is, tertiis diebus ob portum obuaquilatum ito*'; cf. Lind. p. 294 y Donato, 'Comm. in Ter. Ad 518'. Por estas conclusiones, podemos afirmar que el 'angiportus' era una pequeña callejuela ciudadana próxima no solo a las casas en escena, sino también a la calle principal. (Cf. A. Walde, J. B. Hofmann, 'Lateinische...', p. 47: 'angiportus' y p. 347: 'porta'). Donato lo define claramente como un lugar estrecho entre casas. Por el 'angiportus' los actores podían moverse y salir a escena desde distintos sitios. Esto es lo que Davo en el 'Andria' de Terencio parece corroborar (v. 732-46): 'Lugar idóneo para provocar finales de episodio con la desaparición de actores sin necesidad de interrumpir la acción. Un lugar secreto, en fin, donde se retiran u ocultan actores cuya presencia no es necesaria en un determinado momento de la acción'²⁴). Pero estos actores no abandonaban la escena, sino que permanecían en estos lugares".

Para "angiportus", Swoboda da los siguientes versos en

Plauto:

Cap. 218-250, 293-360, 361-372; Ep. 678-680; Most. 536-547, 683-783 774-804; Per. 738; Ps. 956-959, 960-1016, 1103-1122, 1139; Stich. 326-331; Tri. 38-45, 516-560, 625-705, 842-870, 1007-1059, 1124-1150.

Y en Terencio:

Heaut. 174-177, 511 ss., 619-665, 679-684, 723 ss., 736; Eu. 79-85, 231-267, 391-461, 642, 771-788, 918-948, 1006, 1023-34, 1029-61; Ad. 539-552.

Pasaremos a analizar cada uno de estos casos.

En Cap. 218-250, la palabra "*angiportus*" no aparece, pero el contexto parece sobreentenderla. Filócrates pide a Tíndaro: "*Secede huc nunciam, si uidetur, procul/ ne arbitri dicta nostra arbitrari queant*". En 36Q, Hegión ("llegando hasta donde está Tíndaro", cf. Ernout II, pág. 107), dice: "*Sequere hac me igitur. Eadem ego ex hoc quae uolo exquaesi uero*".

En Ep. 678-680, Perífanos no ve a Epídico, que está en escena ("*Ubi illum quaeram gentium?*"), y lo cierto es que no hay ninguna fórmula de las usuales para indicar que se reemplaza algún lugar escenográfico especial en escena; por eso Swoboda piensa aquí en un "*angiportus*" o similar.

En Most. 536-547, ocurre algo similar al caso anterior, el usurero entra en escena sin ver a Tranión que está en la misma

Tranión sí que lo ve a él (541: "*Sed quidnam hic sese tam cito recipit domum?*" cf. Ernout V, pág. 48). Swoboda , por tanto, explica aquí la existencia de un "*angiportus*" o similar.

Sobre los versos 774 ("*Eon, uoco huc hominem?*") y 783 ("*Nunc hunc hau scio an conloquar*"), pronunciados en los dos casos por Tranión en escena, consideramos que son expresiones para informar a los espectadores de que va a empezar el diálogo entre dos personajes (algo así como la acotación del teatro actual: "Fulano yendo al encuentro de...").

En Per. 738, Satrión hace una observación sin más ("*Nisi ego illunc hominem perdo, perii*") , y enseguida pasa a presentar al personaje siguiente.

En Ps. 956-959, Balión, sin ver a los otros (cf. Ernout VI, pág. 79), dice: "*Minus malum hunc hominem esse opinor...*", y en 960, Simias se aproxima al leno diciendo: "*Habui numerum sedulo; hoc est sextum a porta proximum/angiportum; in id angiportum...*".

En 971, Simias pide a Balión que espíe así: "*Ecquem in angiporto hoc hominem tu nouisti...*".

Taladoire, "Essai...", pág. 38, dice: "¿Se puede concluir de todo este pasaje que efectivamente se necesitaba un '*angiportus*' en escena?. Se demuestra por los distintos comentarios del texto (Sturtevant etc.) que por tres veces Pséudolo en esta misma obra (414, 594, 959), se oculta sin salir de escena para espiar a los dos viejos Califón y Simón, Hárpax y el leno. ¿Dónde están ellos al acecho?, e inmediatamente se responde: en el '*angiportus*', y este es

en general, el lugar que se asigna a todos los juegos escénicos de este tipo. Esto no es más que una opinión, pero yo con Dalman tendería a creer que los espías ocasionales pueden también colocarse un poco ocultos sobre la escena misma, como puede hacerlo Carino en 'Casina' (443) cuando quiere oír la conversación entre Olimpión y Lisídamo".

Nuestra opinión es que los actores estaban realmente muy cerca en escena (con todo lo que supondría de cómico dicho juego). En un momento determinado de la acción, y junto a la dicción de un determinado actor de unas expresiones determinadas, los actores "salían de su escondite" y continuaba la acción.

Posiblemente, las indicaciones con "*angiportus*" no servían más que para crear un efecto escenográfico de lugar oculto. Era esta la palabra-clave mediante la que el espectador se imaginaba cualquier lugar escenográfico oculto en escena o fuera de escena. A partir de "*angiportus*" y según dicha palabra se conectase por ejemplo a "*hortus*" o "*uia*", se iban "creando" otros lugares escenográficos.

En Ps. 1103 ss. ("*Malus et nequam est homo qui nihili erit imperium sui seruos facit*"), Ernout , VI, pág. 89, hace esta acotación: "Balión y Simón se mantienen un poco apartados para no ser vistos por Hárpax, que llega".

En Stich. 330-31, Panegiris "no ve" a Pinacio (330: "*Vbi ist?*"), y Pinacio responde: "*Respice ad me...*" (v. 331), que es

solo una expresión situacional de los actores en el escenario. Tiene, además, unas ciertas resonancias trágicas y, generalmente, se pone en boca de señores en relación a sus criados. Por ello aquí Panegiris lanza una exclamación de asombro (v. 332). Es el modo de retardar el momento de dar a su ama la grata y tan esperada noticia.

En Tri. 38-45, Calicles entra en escena saliendo de la casa de Lesbónico y hablando a su mujer que queda dentro de ella. Hemos considerado estos versos como de suplencia de interiores. En 516-560, Estásimo interrumpe su diálogo con Filtón tras decir: "*Huc concede aliquantum*", que Ernout traduce (VII pág. 46): "Ven-te un poco de este lado", lo que es interpretado por algunos autores como que ambos "se ocultaban" en algún lugar especial de la escena, puesto que la noticia que se iba a dar, parecía un gran secreto. Lo mismo ocurre con el "*Huc aliquantum apcessero*" del verso 625, y cuando en el v. 842, Cármides dice: "*Quam hic rem agat gerit animum aduortam*", y toda la escena siguiente hasta el verso 869 "permanece oculto" oyendo y viendo al sicofante. En 1007, la expresión "*huc concessero*", indica que el anciano Cármides "parece ocultarse" en algún lugar del escenario. Que su escondite es simulado lo demuestra la naturalidad con que en los versos que vienen a continuación (1008 ss.), Estásimo y el senex dialogan. En los v. 1124 ss., no encontramos más que el anuncio de entrada en escena de un personaje con la fórmula "crujir puertas" ("*Eo. Sed fores hae sonitu suo mihi moram obiciunt incommode*").

Pero después de esta interesante relación de Swoboda, en

la que en la mayoría de los casos, los actores parecen ocultarse en algún lugar especial del escenario (al que la mayoría de los estudiosos llaman "*angiportus*" como cajón de sastre), la relación de versos habla de distintas convenciones escenográficas que estudiaremos en otro apartado de esta tesis (cap. VII pág. 735 ss.), y que, como veremos, remiten a otro tipo de habitáculos escenográficos distintos a los que Plauto quiere hacer imaginar cuando utiliza el término "*angiportus*", como clave para las distintas construcciones que quiere ir haciendo imaginar en la mente del espectador. Una diferencia básica, es que el tipo de ámbitos escenográficos que se suplen a partir del término "*angiportus*", están todos a la espalda del escenario (nosotros los hemos llamado "*postescénicos*"), mientras que en esta relación de Swoboda, los sitios en los que "se ocultan" los actores tienen necesariamente que estar en escena, y cerca de los actores que en ella actúan para poder oírlos y verlos "sin ser vistos ni oídos". La creación de este doble plano de actuación simultánea desde distintos lugares, al mismo tiempo que, se comunican, sigue siendo aún en nuestro teatro de las más difíciles y poco usuales, puesto que requiere del espectador un "desdoblamiento" mental excesivamente complicado que Plauto pensamos que probablemente resolvería por la vía del aprovechamiento cómico, esto es, dejándolos a todos muy cerca en la realidad, pero "ocultándolos" con una serie de expresiones lingüísticas apropiadas.

Swoboda concluye, (pág. 95): "En ninguno de los lugares de las comedias se puede demostrar que la existencia de un '*angiportus*'

tus sea imprescindible o se añada a la escenografía, sobre todo, como medio de salida especial para algunos personajes. Y esto aunque se hable de él en las comedias (M. Brozek, p. 165), y aunque Terencio en *'Heautontimorumenos'* afirme que el *'angiportus'* estaba construido en escena". Con esta opinión coinciden también Moseley y Hadmmond en su edición de *"Menaechmi"*, pág. 16, y Beare, *"La escena..."*, pág. 240 ss., que dice: "Parece suficientemente claro que esa 'callejuela' de la que hablan a menudo algunos editores, no podría tener ningún lugar ni función el teatro romano. Los únicos sitios para entrar o salir los actores, eran las puertas de las casas y las entradas laterales". Pero W. Beare en *Clas. Review*. p. 28-9, dice: "El profesor Tredennick, defiende la opinión de un *angiportus* central con el siguiente argumento: 'Las posibilidades con las que jugaba el autor de comedia eran:

a) Un importante uso de la puerta central y una puerta lateral, ignorando la otra, con un deplorable efecto de tijera en el movimiento escénico.

b) Utilización de las dos puertas laterales ignorando la puerta central.

c) La puerta central la deja abierta, y utiliza un callejón entre las dos casas.

La tercera posibilidad es, obviamente, la mejor solución pues no supone la división del jardín compartido entre las casas vecinas".

Advertimos en la opinión de este autor la clásica "de-

formación" de dar por supuesto que Plauto partía de un rectángulo escénico para sus escenografías.

3- Fórmulas substitutivas de una puerta trasera en la escenografía

3-1 Fórmulas con "posticum" / "posticulum"

Por último, hay otro elemento esencial en esta escenografía situada a la espalda de los posibles edificios en escena, una puertecita trasera que Plauto menciona en: Most. 931; Stich. 449-53; Tri. 194, 1085.

Sobre el tema, cf. Vitruv. III, 2, 8; Liv. 23, 8, 8, en donde '*posticum*', se define como puerta trasera de un edificio.

Para Most. 931, cf. lo dicho en la página 519.

En Stich. 449-50, Estico dice: "...est etiam hic ostium/ aliud posticum nostrarum harunc aedium. [*Posticam partem magis utuntur aedium*"] . Petersmann, en el comentario de la obra p. 164, hace el siguiente comentario de estos versos: "La interpretación de Marx Bakch y Wortf, 88, después de '*aliud*', es acertada, puesto que '*posticum*' no es un adjetivo de '*ostium*', como reconocen muchos editores, sino un sustantivo apositivo: '*posticum*' se llama a la puerta trasera. La elipsis se habría ratificado ya en Plauto, como

demuestra el ejemplo de Most. 931. Cf. Titin. 30 Com. Ribb.: *'Si quisquam hodie praeterhac posticum nostrum pepulerit'*, Hor. Ep. 1, 5, 31, y la aclaración de las palabras de Fest. exc. 244, 1, L. I. En griego se llama al '*posticum*' *κηπαία θύρα* · Hermipp. fragm. 47, 9; Kock y Poll. 1, 76. Sobre la definición de '*posticam partem*' como 'puerta trasera', cf. Lucil. 119 (Marx) ".

Añadiremos que el v. 450^b de "Estico", nos parece una glosa explicativa de escenografía que se ha filtrado en como texto, incluida por algún regidor de escena.

Para Tri. 194, cf. cap. I, pág. sobre la posibilidad de un "*posticulum*".

En 1085, de nuevo Cármides hace la pregunta a Estásimo de dónde vive su hijo, y el esclavo contesta: "*Hic in hoc posticulo*". Cf. cap. II, pág. 207.

CONCLUSIONES SOBRE LA SUPLENCIA LINGÜÍSTICA DE "HORTUS", "ANGI-
PORTUS" Y "POSTICULUM" EN LA ESCENOGRAFÍA PLAUTINA

Fórmulas "per hortum" y variantes con "angi-
portus"

Consideramos que las expresiones con "*hortus*," solamente sirven para informar de una escenografía vecinal de los edificios en escena. Cuando dichas expresiones van ligadas a otras del tipo de "*angiportus*", el movimiento escénico se complica (caso de "*Casina*"), va ligado a la economía de actores y a la salida de escena de actores sin interrupción de la acción.

Con respecto al "*angiportus*", creemos que, cuando es un lugar en escena que sirve para "ocultar" a actores, dicho lugar se hace imaginar escenográficamente con expresiones lingüísticas, pero no existe en realidad. (Cf. pág. 529).

Fórmulas con "*posticum*"/ "*posticulum*"

En relación a esta posible puertecita trasera, que comunica sucesivamente las casas con el jardín, y este con el *angiportus* y las afueras, consideramos que la expresión no es más que el equivalente a la acotación "ocultamente" o "fuera de la vista del público" en el movimiento de actores.

OTRAS PARTES DE LOS EDIFICIOS EN ESCENA: TEJADOS, "IMPLUUIA" , "SO-LARIUM"

1-Substitución lingüística de tejados en escena

En una serie de obras plautinas, el tejado del edificio, o edificios escénicos, tiene vital importancia.

Recordemos, por ejemplo, el caso del "Rudens" en donde el desmantelado tejado de la granja de Démones sirve para "ambientar" el fragor de la tormenta ocurrida la noche anterior al momento de la acción. Por ello, las referencias lingüísticas a dicho tejado no sirven mas que para hacer imaginar los efectos especiales de dicha tormenta.

En "Miles", el tejado de la casa de Periplectómeno es vital en el argumento de la obra. Lo mismo ocurre en alguna escena de "Anfitrión".

1-1 Fórmula "in tegulis" y variantes

La expresión la encontramos en: Anf. 1008; Mil. 8,156, 160, 173, 178, 272, 284, 308, 506; Rud. 87, 153-4, 576-7.

En Anf. 1008, Mercurio dice: "*Dein susum escendam in tectum...* ", y así subido en el tejado charla con Anfitrión (cf. Ernout I, pág. 66).

Para Mil. 156, cf. lo expuesto en el cap. I pág. 36 y cap. III, pág. 486.

En ellos el senex se muestra muy enfadado por no haber descubierto al espía de su casa subido a su tejado (= 160: "*Hoc uideritis hominem in nostris tegulis*"). En 173, el anciano repite la misma idea: "*De tegulis modo nescioquis inspectauit uestrum familiarum...*". En 178, Periplectómeno simula llamar a quien estuvo en su tejado así: "*Heus, quid agis tu inquam in tegulis*". En 272, Escéledro sale de la casa de Pirgopolinices y se habla a sí mismo con aire preocupado: "*Nisi quidem ego hodie ambulacri dormiens in tegulis*". En 284, Escéledro da las razones por las que se subió al tejado: "*Simiam hodie sum sectatus nostram in horum tegulis*". En 308, Escéledro dice: "*Dum ego in tegulis sum, illaec...*". En 504-5, Periplectómeno dice a Escéledro: "*Quod meas confregisti imbricis et tegulas...*".

En Rud. 87, el esclavo Esceparnión, solo en escena, dice, asombrado por la fuerza de la tempestad: "*Ita omnis de tecto deturbauit tegulas*". En 153-4, Esceparnión vuelve a decir: "*At hercle nobis uilla in terra et tegulae*". En 576-7, Esceparnión dice a Cármides: "*Tegillum eccillud mihi unum.../eodem amictus, eodem tectus*".

1-2 Fórmulas lingüísticas que suplen a "impluuium" y "solarium" en escena y variantes

El "*impluuium*" es en el "Miles" (junto con el orificio en la pared), el lugar gracias al cual se desencadena la trama de

la obra. El esclavo Escéledro persigue a una mona que se le ha escapado al tejado de la casa vecina (de Periplectómeno), y por el orificio del impluvio, ve como Filocomasio, la amante de su amo el soldado, se besa con un joven desconocido. Inmediatamente, da la alarma, y esto desencadena toda la trama. El impluvio era una abertura practicada en el patio central de los edificios, con la doble finalidad de dar luz a los mismos y recoger el agua de lluvia.

Encontramos una serie de expresiones que reemplazan la escenografía de esta parte del tejado de las casas en: Anf. 1108; Ep. 225; Mil. 159, 175, 287, 340, 378-9.

En Anf. 1108, Bromia cuenta los prodigios que han ocurrido en el parto de Alcmena y le dice: "*Deuolant angues iubati deorsum in impluuium duo...*".

En Ep. 225, Epídico dice: "*Vt in impluuium induta fuerit?*".

En Mil. 159, Periplectómeno dice, indignado: "*Ita per impluuium intro spectant...*". En 175, Periplectómeno dice de nuevo: "*Per nostrum impluuium intus apud nos...*". En 287, Escéledro, asegurando haberlo visto todo por el impluvio, dice: "*Forte fortuna per impluuium huc...*". En 340, Palestrión dice: "*Neque solarium neque hortum nisi per impluuium?*". En 378-9, Escéledro asegura haberlo visto todo así: "*Neque fenestra nisi cl< t > rata...*".

CONCLUSIONES SOBRE OTRAS PARTES DE LAS CASAS EN ESCENA: TEJADOS

"IMPLUUIA", "SOLARIUM"

Fórmulas "in tegulis"

Solo en el caso de "Anfitrión" 1008, Beare, "La escena" pág. 359, dice: "El tejado se utiliza aquí efectivamente en escena". Pero no estamos totalmente de acuerdo con esta opinión. Si vamos al texto, Mercurio parece señalar a algún lugar situado por encima de la casa de Anfitrión, y, más adelante, cuando habla con Anfitrión, autores como Ernout (I, pág. 66), acotan el diálogo desde el principio con un: "Mercurio desde lo alto del tejado".

Al leer todo el texto (v. 1021 ss.), no encontramos ni una sola referencia a que Mercurio esté allá arriba, lo que en el teatro de Plauto resulta muy extraño.

En los demás casos, el tejado es solo una excusa para la trama ("Miles"), o para hacer imaginar determinados efectos especiales (tormenta en "Rudens").

Fórmulas "impluuiā", "solarium" y variantes

Como en el caso anterior, cuando aparecen estas expresiones, solo son excusas para alargar o dar sentido al argumento.

RELACION DE NOTAS

(18) Sobre el particular y en relación con "Anfitrión" E. Segal, en su jovial artículo "Perché Amphitruo" Dion. XLVI, 1975 págs. 247-267 y en págs. 257-261, dice: "La visita de Júpiter a Alcmena para acostarse con ella durante la noche, no era lo normal para el Zeus griego que cohabitaba con mujeres en forma de toro, lluvia de oro y desde luego en una sola y corta ocasión. Por el contrario en el 'Anfitrión' el dios Júpiter, imbuído de toda la sensualidad romana y erotismo siciliano, encuentra un perverso placer en el 'cubare' durante una interminable noche (Νύξ μακρά), con la inocente matrona Alcmena. Así es el único adulterio consumado sobre el palcoscenio de la comedia romana". Pero nosotros añadiríamos que dicho adulterio está sustituido lingüísticamente por versos como 995-996. (Cf. sobre el término 'opsequitur' = 290: "Júpiter está abrazando a Alcmena", todas las citas dadas por este autor en pág. 260). Para la exigencia de fidelidad en la mujer romana, cf. E. Segal, Roman Laughter, Cambridge Mass. 1968. Así pues, el adulterio entre el dios y Alcmena no se consuma sobre la escena. Sólo hay una serie de resonancias lingüísticas que lo sustituyen.

(19) Citaremos aquí sólo algunas obras básicas y teorías conocidas sobre el tema.

Para A. Freté "Essai...", págs. 9-ss. en la comedia antigua no hay problemas de división puesto que la palabra XOPOY marca la separación en actos.

(Sobre el tema cf. H. Kunst, Studien zur Griechischen-römischen Komödie 1919, quien en pág. 197 nota 2 habla extensamente sobre la indicación en Menandro; para M. Hauler en Einteilung zu Phormio, Leipzig 1913 p. 52: "Las pausas en la comedia menandrea (XOPOY), están ocupadas por intermedios musicales y no coinciden necesariamente con divisiones de la acción: W. Wilamowitz, en Menander das Schiedsgericht., Berlín 1925 dice: "La división en cinco actos en época de Menandro ya es posible".

S. Mariner en "Comedia Latina" E. C. XV, 62 1971 p. 14 opina: "Roma da técnicas teatrales al teatro posterior; la desaparición o radical modificación del coro de la Comedia Antigua. Los actos, las unidades etc. Proceso adelantado ya en Menandro (en los papiros XOPOY ya apenas equivale a nada más que a una indicación del final de acto. La parte correspondiente al coro, si la había en la representación, quedaba al arbitrio del director de la escena. Los ejemplares corrientes omitían todo texto del autor para estas transiciones, acelerado y a la vez modificado en Plauto, consumado en Terencio". (Cf. G. Ferrari "Il fragmento del papiro berlinense 1171 e la trasformazione del coro de Aristofanes a Menandro" Dion. XI, 1948, págs. 177 ss.).

Sobre la falta de coros en Plauto estamos de acuer-

do con A. Lesky, "Historia..." , p. 779, en que no es algo seguro: "Podría ser un coro pantomímico -dice el autor-. Atisbamos en el "Rudens" un coro de pescadores que acompañan a Gripo y otro a la serenata nocturna del "Curculio" . O al canto nupcial de "Casina" (v. 798-800) y, sobre todo, el canto coral que empieza con la fórmula usual de la corifeo (v. 814): "*Iam oboluit Casinus procul*" (Sobre las dudas de este verso cf. Ernout II, pág. 208, nota 1), con paralelismos en la comedia de Aristófanes "oler a lechoncillo" cuando el coro de mujeres se aproxima. Inmediatamente después, hay toda una danza y canto coral (v. 815-825).

L. Danissi en "La realizzazione sceniche del coro nello spettacolo", Dion. XLI, 1967, págs. 378-389, parece darnos la razón al asegurar que "hay que atender no tanto al espectáculo coreográfico, que en la época clásica era inútil, cuanto a los registros escenográficos que señalan un espacio útil donde el coro debe ejercitarse en danzas, mimo, y responder y comentar, siguiendo el curso del acontecimiento dramático"; B. Gentili en "Theatrical...", pág. 18, dice que la transmisión textual Grecia-Roma se hizo en forma de antologías y que es en estas antologías en las que aparece la famosa polémica del coro como "intermezzo" musical entre varios episodios de una acción.

Así pues, la indicación $\chi\omicron\pi\omicron\upsilon$ supondría, según la mayoría de los autores "final de acto".

Para el estudio de división en actos en la comedia plautina, cf. G. Burkhardt en "Die Akteinteilung...", quien trata a la lengua plautina desde el punto de vista de un procedimiento escenográfico, y aísla una serie de clichés escenográficos construidos por medio de la misma. Así, en págs. 13-14 ss., y en relación con "Aulularia", pone una serie de reparos ante la opinión de otros autores que consideran que la escena queda vacía después de fórmulas como "*intro*", como por ejemplo en el v. 362: "*Haud postulo. Duc istoc intro*", y sí queda vacía según esta autora tras el v. 405: "*Fugiam intro...*".

Lo más interesante de este trabajo, creemos que consiste en encuadrar dichas fórmulas dentro del contexto y no concluir una indiscriminada salida de escena tras cualquier expresión con "*intro*" o "*intus*".

(20) Sobre esta partícula exclamativa "*heus*", A. Olivieri en su comentario a "Epídico" p. 22, dice: "Se usa para llamar a alguien en escena antes de iniciar el diálogo de personajes. La mayoría de las veces se encuentra repetida ('*heus*', '*heus*'...) y curiosamente siempre en boca de hombres: '*Paene constanter a uiris pronuntiatur*' (Richter)". La encontramos también en Terencio: '*Heus, heus Syre*' (Ad. 281); '*Heus, heus ... Charea*' (Eun. 337)".

Consideramos que la fórmula: '*Heus...exi*' es de las

más antiguas utilizada para la entrada en escena de un personaje sin previo anuncio.

(21) No quisiéramos cerrar este estudio sobre escenografía de interiores de edificios en Plauto sin mencionar el excelente capítulo tercero de la obra de O. Dalman "De aedibus..." pág. 42 ss., en donde en relación con los v. 908 ss. de "Mostelaria" ("*gynaeeum*") hace un exhaustivo estudio de algunos interiores en obras griegas y en p. 48 cita Most. 755, 759, 908 y Terencio Phorm. 862 en relación con las obras griegas en las que aparece esta palabra (hasta pág. 57), abundando después en la mención de otros interiores ("*balneum*", p. 60, "*latrina*" "*culinam*" p. 61) y su excursus II de p. 103 "De tricliniis...", en un alarde bibliográfico excelente y los cuadros de págs. 104-107 sobre ambientación de escenas "convivales".

(22) El texto, es claramente expresivo de lo que en el teatro plautino suponía la comunicación actor-espectador. En los versos finales de la obra, Pséudolo invita a Simón a beber (v. 1327: "*Simul mecum [i] potatum*") y, un poco más adelante, Simón le dice a Pséudolo, (v. 1332): "*Quin uocas spectatores simul?*" y Pséudolo le contesta: "*Hercle me isti haud solent uocare nec ego istos. Verum sultis adplaudere...*" y, con esta contestación, termina la obra. Quiere esto decir, que la pregunta de Simón no ha sido más que el pretexto para que Pséudolo explique brevemente que ese no es el tipo de comunicación que se suele establecer entre público y actor, y que la fórmula más usual de comunicación entre ambos, es la del ruego de actores a espectadores de que aplaudan ("*plaudite*" y variantes).

Ningún otro autor mejor que W. Kraus en "Ad spectatores", Wien. Stud. LII, 1934, pág. 69 y ss., para el estudio de las distintas fórmulas de comunicación teatral entre actor y público en el teatro plautino. (Cf. sobre el tema de tipo de público que asistía a la representaciones plautinas: E. Paratore, "Indizi di natura sociale nel teatro latino" Dion. XLIII, 1969 pág. 36 y ss.; E. W. Handley, "Plautus and his public: some thoughts on new comedy in latin", Dion. XLVI, 1975, págs. 117-33. Para algunas reacciones del público ante las representaciones plautinas, cf. A. y M. Mitscherlich, en Fundamentos del comportamiento colectivo, Au. Univ. 52, Madrid 1979).

Las conclusiones a las que llega Kraus en su excelente estudio son (pág. 10): a) "Al espectador se le confía lo que dentro de la obra ningún personaje debería saber . b) Las resis en escena son una ficción de la comunicación con el público, un medio artístico que ya en la antigua comedia gustaba emplearse . c) Las comunicaciones con el público en forma de edicto son paródicas . d) La comunicación puede establecerse

en forma de ruego personal al espectador (cf. Au. 715, Cist. 678, Men. 879, Mil. 861). e) Especial forma de relación actor-público, se encuentra en aquellos pasajes en los que se bromea al remitirse a las experiencias comunes con el público, especialmente respecto al sexo contrario. Así: Men. 128, Most. 280-1, 708, Ps. 584, Truc. 109. f) Serie de comunicaciones epilogales imprescindibles para indicar el final de la obra, pidiendo los aplausos del público (ya en Menandro fr. inc. fab. 304: ἐξάραντες ἐπικροήσατε". Según este autor, con estas comunicaciones no se entra en conflicto con la ilusión escénica.

Sobre la fórmula: "*Plaudite et ualete*" y variantes, cf. L. Gil en Terencio en España: del medievo a la Ilustración. Estudios de Humanismo y tradición clásica de U. C. M., Madrid 1984 pág. 96: estudia dicha expresión hasta el medievo.

G. La Magna, en su edición del "Rudens", y comentario al verso 1423 de la obra ("*Plausum date*") dice: "La comedia latina, se terminaba siempre con la invitación a aplaudir a los espectadores. (Cf. Horacio A. P. v. 155: '*donec cantor: 'Vos plaudite' dicat*'). Esta invitación -continúa-, Se hace por el personaje que quedaba el último en escena, por el actor principal (autor), o por el cantor acompañado del 'tibi-cen'".

J. Farran, en la introducción de la col., Bernat Metge, sobre Aristóteles, opina que lo pretendido por el filósofo no fue la redacción de una teoría ideal de la tragedia, sino un método para hacer tragedia que se hiciera aplaudir.

La fórmula en Plauto, se encuentra en: Anf.: "...*clare plaudite*"; As. 947: "...*plausum si clarum datis*..."; Au. (fragmentada); Bacch. 1211: "...*claret adplaudere*"; Capt. 136: "*Plausum date*"; Cas. 1017 "...*poterit plauserit*"; Cist. 787: "*Date plausum*..."; Curc. 729: "...*spectatores, plaudite*"; J. Wright, en su comentario al verso dice: "Es un final estandarizado para la comedia plautina, que simboliza la unidad conseguida entre espectadores y actores como conclusión de la comedia"; Ep. 733: "*Plaudite et ualete*"; Menaech. 1162: "*Nunc, spectatores, ualete et nobis clare plaudite*". Moseley y Hadmmond, pág. 107, dicen respecto a la fórmula: "Es una convención favorita en la comedia de Aristófanes, la de dirigirse al público, y acostumbrada en la Comedia Nueva como una pervivencia de la relación que había entre música, coro y público en la Comedia Antigua.

La fórmula la pronuncia un actor en seis de las comedias"; en Merc. 1026,: "...*est clare plaudere*". Enk en la edición de la obra pág. 202, dice que en esta comedia, el actor que habla el último, ruega a los espectadores que aplaudan. "En las restantes comedias (As., Bacch., Capt., Cist.), es el grex quien dice el '*plaudete*' formulario". '*Plau-*

dere', viene del griego ἐπικροτεῖν ; ya en Menandro fr. 8, K. III: ἐπικροτήσατε". En Mil. 1437, se encuentra "Plaudite" ; Most. 1181: "Vos plausum date" ; Per. 858: "Plaudite" ; Poe. 1370: "...plausum postulat comoedia" . A. Nuccioti en el comentario de esta obra p. 176, dice: "Es una fórmula-final de obra, un poco distinta a las que acostumbra Plauto. Cf. Hor., Ars Poetica , 154-55: "Vsque / sessuri, donec cantor uos plaudite" ; Rud. 1423. Cf. pág. anterior; Tri. 1189: "Plaudite" ; Tru. 967-8: "Adplaudite / spectatores, bene ualete , plaudite ... " .

(23) Cf. de estos autores, Karten von Attique , Erläuternder Text. vol. I, Athen und Peiraeus, Berol. 1881, pág. 56. Enk, "Truculentus" , pág. 83, continúa diciendo: "Que había un jardín en las casas atenienses, tiene como testimonio la inscripción que fue editada I. G. II, 3, 1654, y en 'Critón' de Platón 112^b. En Demóstenes 47, 53, leemos: Ἄλλ' ἐπεισελθόντες εἰς τὸ χωρίον γεωργῶ δὲ πρὸς τῷ ἵπποδρόμῳ καὶ οἰκῷ ἐνταῦθα ἕκ μείρακίου πρῶτον μὲν ἐπὶ τοὺς οἰκέτας ἦσαν ὥς δὲ οὗτοι διαφεύγουσιν αὐτοὺς καὶ ἄλλος ἄλλη ἀπεχώρησαν ἐλθόντες πρὸς τὴν οἰκίαν καὶ ἐκβαλόντες τὴν θύραν τὴν εἰς τὸν κῆπον φέρουσιν κτλ.

Así pues, se llegaba al jardín por la puerta situada en la parte posterior de la casa".

Cf. M. L. Gothein, Geschichte der Gartenkunst I, Jena, 1914; P. Grimal, Les jardins romains, París, 1934.

(24) Para bibliografía específica de "*angiportus*" , cf. G. Mau, "Angiportus, angiportum", R. E., I, 1894, pág. 2190 ss.; P. W. Harsh, "Angiportum, platea and uicus", Cl. Ph. XXXII, 1937, pág. 44-58.

Finalmente recordaremos las palabras de Beare, "The angiportum..." págs. 93-4, en donde el autor dice: "En las fórmulas con '*angiportus*' la lengua varía según su distinta representación real en la escena. Cada una de sus variantes aclara algo al espectador". Nosotros añadimos que estos cambios no siempre son en sentido horizontal, sino en profundidad y según las expresiones sugerentes que se utilizasen.

Este autor explica el objeto de la escenografía (pág. 96) como una simple consecución de "back-ground" o escenografía de interiores, y no atendiendo a la ambientación particular que requiriese cada obra. Los tópicos son siempre los mismos, pues como termina diciendo el autor: "Las distintas expresiones van ligadas. Por ejemplo, la mención de un jardín implica la existencia de un '*angiportum*'".

CAPÍTULO IV

ESTUDIO DE FÓRMULAS QUE SUGIEREN

LA

SITUACIÓN DE LOS EDIFICIOS EN ESCENA

ARGUMENTO Y DISPOSICIÓN DE LOS EDIFICIOS EN EL ESCENARIO PLAUTINO

I Vecindad

Ya hemos visto en el capítulo primero (sobre todo a partir de las págs. 15 ss.), como la mayoría de los estudiosos del decorado plautino admiten en el mismo la vecindad de dos o más edificios en escena. No vamos a volver a citar los versos que allí se consideraron esenciales para la admisión (o no), de esta teoría, tan solo los reseñaremos remitiendo a la página correspondiente y añadiendo, si procede, algún comentario que entonces no hicimos.

En relación a las distintas expresiones que sugieren vecindad de los edificios en escena, ya Süß decía algo interesante (cf. cap. I pág. 25), considerando como estereotipos lingüísticos sin connotaciones reales de vecindad a las fórmulas con "*proximus*" o "*uicinus*". O. Dalman en "De aedibus...", pág. 14, parece sostener lo contrario cuando asegura que la expresión "*hic uicinus*" y variantes, no puede utilizarla ningún otro personaje a no ser el que viva en las casas en escena. Nosotros, en principio, opinamos que dichas fórmulas sirven ante todo, para generar un cierto clima de proximidad vital para el desarrollo argumental de las obras.

Recuérdense "Miles", "Truculentus", y, en general, casi todas las obras en las que la "proximidad" o vecindad de los edificios "*lena*" / "*senex*", permite el enamoramiento del "*adules-*

cens" y la *"hetaera"*. La vecindad de las casas interviene en los destinos de toda la trama plautina. Así, tanto en *"Mercator"* como en *"Casina"*, el anciano enamorado ruega a su vecino que le proporcione un lugar apropiado en donde pueda verse con su amiga. Al no tener otro sitio que su propia casa esto desencadena después toda la problemática de la trama.

La "vecindad" de meretrices supone los consabidos problemas matrimoniales (*"Menaechni"* y *"Asinaria"*). La proximidad de edificios granjea entrañables amistades, como las de Eutico y Carino en *"Mercator"*. Las dos hermanas y hermanos de *"Estico"* se comunican continuamente gracias a la proximidad de sus casas. Por la tapia y el jardín vecino de Fronesio, salta cada noche el rudo Estrábax para encontrarse con la prostituta. Y eso por no hablar del trasiego transescénico de los personajes por el *"posticulum"*, jardincillos, *"angiportum"* y otros lugares vecinos que solventan a Plauto graves problemas de movimiento escénico, economía de actores y argumento. Solo *"Anfitrión"* y *"Captivos"*, resuelven su trama sin necesidad de estos medios y ofrecen al espectador su único edificio escénico. En *"Rudens"* el edificio en relación al que se hacen imaginar escenográficamente los demás (granja de Démones), es el templo de la diosa Venus.

1- Fórmulas lingüísticas que hacen imaginar la escenografía vecinal de los edificios en escena

1-1 Fórmula "*hic in proxumo*" y variantes

En As. 53, Demeneto "sitúa" la casa de Filenio a partir de la suya (cf. cap. I, pág. 15).

En Au. 31 (prol.), el lar dice, señalando la casa de Euclión: "...ut hic senex de proximo" (W. Wagner en su edición de "Aulularia", pág. 80, da "*proxumo*"). En 171, Megadoro habla a su hermana de la vecindad de Euclión (cf. cap. I, pág. 17). En 290, Estróbilo dice: "*Vicini huius Euclionis e proximo*". El cocinero Antrax "sitúa" la casa de Megadoro con un: "...ex proximo utendam ..." (400), y con el v. 403 (cf. cap. I, pág. 17, cap. II, pág. 346, cap. III, pág. 508).

En Bacch. 205-6, Crísalo dice, refiriéndose encantado a la vecindad de las dos hermanas Baquis: "...proximae uicinae habitat".

En Cas. 145, Cleóstrata, hablando a sus esclavos, dice ir a casa de su vecina Mirrina así: "*Ego huc transeo in proximum ad meam uicinam*". En 165, Mirrina, refiriéndose a la casa de Cleóstrata, dice: "...comites, in proximum me huc". Ernout (II pág. 168, nota 1), dice: "Las dos casas (de Mirrina y Cleóstrata), son vecinas, pero el qué dirán impide sin duda a Mirrina salir sola, incluso para atravesar la calle".

En 539, Alcésimo, mediante la fórmula del verso, aplicada a la casa de Lisídamo y Cleereta, "sitúa" escenográficamente su propia casa (cf. cap. II, pág. 160).

En Cist. 100, Selenio dice, señalando la casa de Demifón: "...*quae habitat hic in proxumo*" (cf. Ernout III, pág. 19). En el v. 572, Halisca dice a Fanóstrata, señalando la casa alquilada de Alcesimarco: "*Hic in proxumo*" (cf. Ernout III, pág. 53).

En Curc. 15, Fédromo dice refiriéndose a la casa del leno Capadox respecto de la suya: "*Huic proxumum illud ostium<st> oculissimum*".

Para Ep. 68, cf. cap. I, pág. 29; Olivieri en su comentario de la obra, pág. 42, dice: "Queríbulo es el amigo de Estratipocles y su casa se sitúa en el centro de la acción".

Para Menaech. 790, la mujer de Menecmo I se refiere a la casa vecina de la meretriz Erotio (cf. cap. II, pág. 166).

En Merc. 475, Eutico se presenta a Carino como su vecino (cf. cap. I, pág. 33).

En Mil. 134, Palestrión señala la casa de Periplectómeno como su vecino (cf. cap. I, pág. 39).

En 264, vuelve Palestrión a referirse a la misma casa con un: "*Hic in proximo osculantem cum alieno adolescentulo*". En el v. 273, Escéledro empieza su machacante cantinela de que ha visto a Filocomasio en casa de Periplectómeno besándose con un joven que no es su amo el "*miles*", de quien la meretriz es también la amante, y dice: "*...scio me uidisse hic proxumae uicinia*". En 287, Escéledro insiste en su idea con un: "*...huc despexi in proximum*". De nuevo, en 301, vuelve a decir: "*...hic in proxumost*". En 319, Palestrión intenta convencer a Escéledro de que Filocomasio no está en casa del vecino así: "*Quam in proxumo uidisse aibas te osculantem atque amplexantem cum altero*". En 366, es la misma mujer quien lo niega así: "*Tun me uidisse in proxumo hic...*". En 385, Filocomasio dice "haber soñado" lo que dice haber visto Escéledro con un: "*...huc in proximum...*". En 410, Palestrión anuncia la entrada en escena desde la casa de Periplectómeno con un: "*Sed fores uicini proxumi crepuerunt...*" (cf. Ernout IV, pág. 200). En 969, Palestrión dice: "*Senis huius uxor Periplectomeni e proxumo...*". En v. 1136, Palestrión dice al ver salir de la casa de Periplectómeno a Acroteleutio y Milfidipa: "*...uideo <eös> hinc e proxumo*" (cf. Ernout IV, pág. 231 y G. La Magna pág. 20).

Para "Mostelaria" 663, 669, cf. lo dicho en cap. I, pág. 42 ss. En 977, Teoprópides "sitúa" la casa de Simón como vecina a la suya con la fórmula de suplencia escenográfica: "*Aedis emit has hinc proxumas?*". En 1062, Tranión vuelve a "situar" la casa de Simón con la fórmula vista en el capítulo I, pág. 42, que se relaciona con la casa de su amo Teoprópides. Según Sonnenschein en

el comentario de la obra, pág. 139: "La frase común es '*proximae uicinae*', un locativo tal como dan los manuscritos"

En Poe. 154, Agorastocles "sitúa" la casa de la meretriz Adelfasio respecto de la suya con la expresión que reemplaza escenográficamente dicha situación: "*At ego hanc uicinam dico Adelpheasium meam*".

En Ps. 960, Simias "sitúa" la casa del leno Balión con un: "*Hoc est sextum a porta proximum*", aunque aquí no hay edificio principal referencial.

En Stich. 431, Estico, esclavo de Epígnomo, "sitúa" la casa de la meretriz Estefanio con referencia a la de su amo así: "*Amicam ego habeo Stephanium hinc ex proximo*". En 612, Panfílo dice que va a cenar a casa de su hermano Epígnomo (cf. cap. I, pág. 54).

1-2 Fórmula "*uicinus*" y variantes

La fórmula se encuentra ya en Menandro Dysc. 662: *Οὕτω γίγνεται γέλτων.*

En Cas. 161, Cleóstrata dice: "...eo questum ad uici-

num", para hacer imaginar la escenografía vecinal de la casa de Mirrina. Para el v. 477, cf. cap. I, pág. 24. En 502, Lisídamo informa a los espectadores de que va a ser su vecino así: "*Nam mihi uicino hoc etiam*". En 532, Cleóstrata se refiere a Mirrina con un: "*...hanc huc ad me uicinam meam*". En v. 537, Cleóstrata dice de nuevo refiriéndose a su vecino: "*Meus uicinus, meo uiro...*".

Para Merc. 271, 475, cf. cap. I, pág. 33. En 499, el mismo Lisímaco dice: "*Vicinus quod rogauit*". En 559, Demifón dice: "*Sed hunc uicinum prius conueniam...*". En v. 772, Lisímaco exclama así: "*Aliquid mali esse propter uicinum malum...*". Según Enk en la edición de esta obra, pág. 156, en este verso hay equivalencia con Hesíodo, "Trabajos y días", 346: Πῆμα καὶ δὲ γέλτων ὄσον τ' ἀγαθὸς μέγ' ὄνειρα. En 793, Lisímaco llama a gritos a su vecino Demifón (cf. cap. I, pág. 34).

En Mil. 154, Palestrión vuelve a señalar la casa de Periplectómeno. Cf. lo dicho en capítulo I, página 39. En 158, Periplectómeno indignado, sale de su casa y entra en escena hablando a los dentro. Cf. lo dicho en capítulo I, pág. 39.

En v. 424, Escéledro reprocha a Filocomasio: "*Quas circum uicinos uagas...*". Para v. 479, cf. cap. II, pág. 147. En relación a este último verso, G. La Magna dice: "El hecho de que Palestrión vaya a casa de Periplectómeno, no es motivo de sospecha para Escéledro". En 487, de nuevo Periplectómeno sale indignado de su casa y entra en escena con un: "*...sed feminam uicini rentur*

esse servi militis...". En 496, Escéledro dice abordando a Periplectómeno: "*Vicine, ausculta, quaeso*". En 559, Periplectómeno informa y suple la situación escenográfica de la casa de Pirgopolinices con la fórmula: "*Si ego me sciente peterer uicino meo*". En 1212, Palestrión reocrimina a Pirgopolinices por su conducta respecto de la de su vecino así: "*Mea opera super hac uicinia...*".

En Most. 1078, Teoprópides informa de que Simón es su vecino así: "*Nostrum ego hunc uicinum...*".

En Per. 400, el leno Dórdalo dice refiriéndose a Tóxilo: "*Quidnam esse acturum hunc dicam uicinum meum*".

Para Poe. 134, cf. cap. I, pág. 43. En 1093, Milfión dice, señalando la casa del leno Licón: "*Leno hic habitat uicinus*".

En Ps. 410-11, el esclavo Pséudolo anuncia a Simón y Califón. Cf. el comentario a estos versos en cap. I, p. 47.

Más adelante, en el v. 526, el esclavo Pséudolo dice señalando la casa de Balión (cf. Ernout VI, pág. 50): "*Em, ab hoc lenone uicino tuo*", y, al mismo tiempo, se dirige a Simón.

En Vid. 55, el senex Dinia dice: "*Vicinus igitur es mihi, ut tu praedicas*", refiriéndose al pescador Gorgines.

2- Fórmulas que hacen imaginar la vecindad de templos en escena

En Rud. 382, Ampelisca sugiere la situación escenográfica de la granja de Démones a partir del que parece ser el edificio principal de la obra, el templo de Venus, mediante la expresión: *"Hanc quae proxumast uillam Veneris fano"*. En 613, el senex Démones señala el templo de Venus con la frase vista en el cap. II, página 323. Para el verso 849, cf. cap. I, pág. 53.

3- Fórmulas que reemplazan la vecindad de altares en escena

Sobre la posibilidad de altares en escena, ya hemos hablado en cap. II, pág. 339-341, aquí insistiremos en su situación.

Para Merc. 676, cf. cap. II, pág. 339. Ernout IV, pág. 136, acota el verso así: "Doripa se aproxima a un altar de Apolo a la puerta de la casa de Demifón". Según Enk, en su edición de la obra, pág. 177, es un verso incompleto. "Ritschl-añade- según el v. colacionado de Bacch. 172: *'Saluto te, uicine Apollo, qui aedibus/propinquos nostris accolis'*, escribe: *'Qui uicini hanc nostram augeam aram<Apollinis>*; Ussing: *'Qui hanc uicini nostri <rite> aram augeam'*; Goetz: *'Qui aram hanc uicini nostrarum augeam'*; Leo: *'Qui hanc uicini aram <Apollinis> nostri augeam'*. Las mejores conje-

turas son las de Havet y Leo, que consideran que hay un altar de Apolo en escena. En efecto, si oímos: '*Vicini nostri aram*', deducimos que el altar está próximo al vecino de Lisímaco, Demifón. Cf. Aristof. Vesp. 875: τῷ δέσποτι ἄναξ, γείτον Ἀγυιεύ, τοῦ ἐμοῦ προσθύρον προπύλαις."

4- Partes de casas en escena cuya substitución formularia informa de vecindad escenográfica

4-1 Paredes vecinas

En "Miles", la pared agujereada entre las dos casas vecinas es un tema esencial en la obra, que sirve, además, para sugerir la "ambientación" de vecindad escenográfica deseada entre la casa de Periplectómeno y Pirgopolinices.

G. La Magna, en su edición de la obra, pág. 30, dice en relación al v. 6: "*communem*": "Puesto que la casa de Pirgopolinices y la de Periplectómeno, en la que el enamorado Pleusicles encuentra hospitalidad, son contiguas, y media una pared común, Palestrión la perfora para encontrar un medio de que los enamorados se vean".

Para Feyerabend en "De verbis...", pág. 59, esta pared horadada que comunica ambas casas en escena, y por la que se desliza Filocomasio, no es más que un equivalente a la acotación: "Ocultamente", "no a la vista del público". Opinión con la que estamos

de acuerdo, como ya veremos en nuestras conclusiones generales.

Pero hemos reseñado, además, las siguientes fórmulas del "Miles": 343, 377, 418. Todas ellas se refieren a la pared perforada de comunicación entre ambas casas. En 343, Palestrión dice: "*Ne tibi clam se subterducat istinc atque huc transeat ...*". En v. 377, Escéledro dice: "*...quo modo haec hinc huc transire potuit*" =418.

4-2 Fórmula suplencial "*hortus*", "*per hortum transire*" y variantes

Aunque ya hemos hablado de la posibilidad de este jardincillo trasero en cap. III, págs. 512 ss., insistiremos aquí en su posible situación.

Esta expresión la ha estudiado E. Feyerabend en "De verbis...", pág. 59, en donde dice: "En todos los ejemplos que daremos a continuación se indica que un personaje, desde una casa que está en escena, atraviesa (sin ser visto por el público), a otra casa vecina. En un lugar solamente, el personaje que atraviesa lo hace a la vista del público y de otros personajes en escena: Cas. 145 (cf. v. 161); en el resto, lo usual es que el personaje atravesase ocultamente (supliéndose entonces toda una escenografía transescénica, según nuestra opinión), de manera que, ni por otros personajes, ni por el público mismo, pueda ser visto. A menudo se utilizan fórmulas con '*per hortum*' que no es más que una especie de acotación equivalente a: 'no a la vista del público', 'no en escena'".

Estamos totalmente de acuerdo con la opinión de este autor; añadiremos, además, que lo mismo podría ocurrir con "*per angiportum*" o "*per posticum*", lo que eliminaría todas las opiniones de callejones transversales en la escenografía y puertas traseras de casas y jardines, y avalaría nuestra idea de que estas expresiones no son más que fórmulas lingüísticas-símbolo de un lenguaje teatral más moderno que habría que interpretar a la luz de acotaciones teatrales actuales, lo que eliminaría peregrinas discusiones sobre expresiones plautinas del tipo "*in cauea*" que no quieren significar más que "en el teatro".

Además de los ejemplos ya citados en cap. III, págs. 512-522, Feyerabend, da los siguientes ejemplos: Ep. 658, Stich. 535, 614, 623, que pasamos a ver.

En Ep. 658, Epídico dice que va a enviar a Tesprión a casa de Perífanos así: "*Ego ad uos Thesprionem iussero huc transire*".

En Stich. 535, Panfilipo se despide de su hermano para ir a su casa y luego ir a la de Panfilipo así: "*Continuo ad te transeo*". En 614, Panfilipo aclara a los espectadores por dónde va a atravesar a casa de su hermano así: "...*per hortum transibo, non prodibo in publicum*", y esta última parte del verso atestigua la anterior opinión de Feyerabend. En 623, Panfilipo despide a su hermano Epígnomo con un: "*Poste ad te continuo transeo*". En el v. 621, Gelásimo, señalando la casa de Epígnomo (acotación de Ernout, VI, pág. 250), dice: "*Hucine?*", al creer que este le invita a ce-

nar por fin. Pero H. Petersmann en su comentario de la obra, pág. 9 ss., dice: "El poeta no se contenta aquí con el tradicional decorado de casas vecinales por cuyas puertas se entra o sale, sino que obliga al espectador, ante la representación de los hechos, a que las casas tengan puerta falsa y jardín por las que los personajes en escena puedan trasladarse de una casa a otra o llegar a la callejuela transversal sin ser vistos por el público. Cf. B. Dziatzko-Kauer, sobre 'Adelphi' de Terencio, pág. 576, Dalman 66 ss. y Duckworth, pág. 87 ss.). De esta forma Estico dice que por el jardín va a ver a su amiga Estefanía en el verso 437" (cf. lo dicho en el capítulo III, página 521). Mac Cary y Willock, en su comentario a "Casina" pág. 120, y en relación a los versos 613-14 (cf. lo dicho en cap. III, págs. 517-18), dicen: "Imaginamos una estrecha calle rodeando por detrás la casa, que llega hasta la puerta del jardín".

Después de leer la opinión de estos últimos autores, consideramos que se dejan llevar, en cierto modo, por virtuosismos escenográficos que, aun siendo posibles, no impiden que la función esencial de estas fórmulas sea la de pasar un actor de un edificio a otro sin ser visto por el público, además de la de "situar" la vecindad de los edificios en escena.

En Merc. 1009, O. Dalman en "De aedibus...", pág. 75, dice: "Eutico invita a entrar en su casa a Demifón antes de atravesar hacia la suya propia para reunirse con su hijo que está visitando a su amiga, a lo que contesta Demifón: '*Optumest. Illac per hor-*

tum nos domum transibimus'. ('Muy bien. Luego por allí, por el jardín atravesaremos a nuestra casa'). Esto no significa más que que van a atravesar hacia su casa '*post- scaenam*' , sin ser vistos por los espectadores".

CONCLUSIONES SOBRE LA SUPLENCIA ESCENOGRÁFICA DE LAS FÓRMULAS DE
VECINDAD

L-1 Fórmulas "*hic in proxumo*" y variantes

a) Las casas que "se sitúan" mediante esta fórmula y en relación al edificio que más número de veces se ha reemplazado escenográficamente con otras fórmulas lingüísticas vistas hasta este momento, son:

- 1) En "Asinaria" : Se indica la vecindad de la casa de Filenio a partir de la de Demeneto.
- 2) En "Aulularia" : Se indica la vecindad de la casa de Megadoro a partir de la de Euclión.
- 3) En "Dos Baquis" : Se indica la vecindad de la casa de Crísalo a partir de la de los dos Baquis.
- 4) En "Casina" : Se indica la vecindad de la casa de Alcésimo a partir de la de Lisídamo.
- 5) En "Cistelaria" : Se indica la vecindad de la casa de Selenio a partir de la de Demifón.

- 6) En "Curculio": Se indica la vecindad de la casa del leno Capadox a partir de la de Fédromo.
- 7) En "Epídico" : Se indica la vecindad de la casa de Tesprión a partir de la de Queríbulo.
- 8) En "Menaechmi": Se indica la vecindad de la casa de Erotio a partir de la casa de Menecmo I.
- 9) En "Mercator" : Se indica la vecindad de la casa de Eutico mediante la de Carino (Demi-fón).
- 10) En "Miles" : Se indica la vecindad de la casa del soldado Pirgopolinices a partir de la del senex Periplectómeno.
- 11) En "Mostelaria": Se indica la vecindad de la casa de Simón a partir de la del senex Teoprópides.
- 12) En "Poénulus" : Se indica la vecindad de la casa de la meretriz Adelfasio a partir de la de Agorastocles.
- 13) En "Estico" : Se indica la vecindad de la casa de

la meretriz Estefanio en relación a la de Epígnomo (y Panegiris). Se indica también la vecindad de la casa de Panfilipo en relación a la casa de Epígnomo (y Panegiris).

b) Casas que se colocan como vecinas a otras, y en las que el dueño de la misma pronuncia la fórmula:

1) En "Casina": Vecindad de la casa de Cleóstrata y la de Mirrina.

2) En "Persa": Vecindad de la casa del leno Dórdalo y la de Tóxilo.

1-2 Fórmula "uicinus" y variantes

Esta fórmula, más que situacional, es un apelativo y se emplea indistintamente por los diferentes personajes de cuya vecindad se ha informado con las expresiones anteriores.

Las únicas novedades son:

1) En "Poenulus": Se indica deícticamente la vecindad de la casa del leno Licón con la de Agorastocles.

2) En "Pséudolo": Se indica deícticamente la casa del leno Balión con la de Simón.

3) En "Vidularia": Se indica la casa del pescador Gorgines con referencia a la del senex Dinia.

Ni en "Anfitrión" ni en "Cautivos" aparecen expresiones de este tipo, por lo que la conclusión de que en ambos casos hay un solo edificio en escena (en "Anfitrión" casa de Anfitrión, en "Cautivos" casa de Hegión), puede admitirse.

2- Fórmulas que suplen la vecindad de los templos en escena

1) En "Rudens" : Se indica la vecindad escenográfica de la granja de Démones en relación al templo de Venus.

3- Altares vecinos

1) En "Mercator": Vecindad de un altar junto a la casa de Demifón.

CONCLUSIONES SOBRE LA ESCENOGRAFÍA DE OTRAS PARTES DE LA CASA QUE
INFORMAN SOBRE VECINDAD

4-1 Paredes vecinas

- 1) En "Miles": Pared que se horada en casa de Periplec-
tómeno e informa de la vecindad de Pir-
gopolinices.

4-2 Fórmula "*hortus*" / "*per hortum transire*" y va-
riantes

- 1) En "Epídico" : Huerto vecinal por donde se atravie-
sa a la casa de Perífanos.
- 2) En "Mercator": Huerto vecinal por donde se atravie-
sa a la casa de Demifón.
- 3) En "Estico" : Huerto vecinal de la casa de Panfili-
po por donde se atraviesa a la casa
de Epígnomo y Panegiris.

II La acción se desarrolla en la calle

Los orígenes de esta convención, por la cual los personajes discuten y deciden sus asuntos más íntimos en plena calle, a la puerta de sus casas, deben buscarse también en condicionamientos dramáticos y no topográficos.

La escena de la mayor parte de las obras de la Comedia Nueva era una calle (habitualmente la de Atenas). W. Wagner, en su comentario de "Aulularia, pág. 94, en relación al verso 133 ("*Eo nunc ego secreto foras te huc seduxi*"), dice: "Parece extraño que conversaciones confidenciales se ubicaran en una plaza pública. Cf. Pompon. 142 ss., Ribb.: '*Ego dedita opera te, pater, solum, foras seduxi, ut ne quis esset testis tertius praeter nos*'".

La dificultad de escenografiar interiores abiertos al exterior, y el esfuerzo lingüístico e imaginativo que suponía "el traslado" de los mismos a la calle, unido a las dificultades que se generarían en el movimiento escénico de no disponer de la panorámica sintética de una calle o plaza, hacen de estas ámbitos ideales para el desarrollo de cualquier acción.

Las expresiones más utilizadas en el teatro plautino para hacer imaginar al espectador que la acción tiene lugar en plena calle y a la puerta de las casas en escena son las formadas por el núcleo "*uia*" y una serie de variantes lingüísticas en relación al mismo, que vamos a ver a continuación.

2-1 Fórmula "uia" y variantes

Según Enk en su comentario de "Mercator" a los v. 1005-6, (pág. 199): "La fórmula se refiere a la calle en escena que pasa ante las casas que hay en la misma. Se encuentra en: Cas. 855-6, en donde Mirrina y Cleóstrata dicen: '*Eximus intus ludos uisere huc in uiam nuptialis*'; en Cist. 331, hay un texto fragmentario en el que se dice: '*Nam meretricem astare in uia solam prostibuli sacrast*'; y en 656, en donde el esclavo Lampadión dice: '*Nec quemquam conspicio alium in uia*'. En Merc. 1005-6, Eutico dice: '*Arbitri ut sint qui praetereant per uias*'.

En Mil. 160-1, el senex Periplectómeno dice: '*Quemquem a milite hoc uideritis hominem in nostris tegulis / extra unum Palaestrionem, huc deturbato in uiam*'.

En Rud. 471, el esclavo Esceparnión dice: '*Adponam hercle urnam iam ego hanc in media uia*'.

La convención - sigue Enk-, se encuentra ya en Menandro frg. 546, Kock III: Τοὺς τῆς γαμετῆς ὄρους ὑπερβαίνεις, γυναῖ, τὴν αὐλίαν πέρας γὰρ αὐλειος θύρα ἐλεύθερα γυναικὶ νενόμιστ' οἰκίας· τὸ δ' ἐπιδιώκειν εἰς τε τὴν ὁδὸν τρέχειν, ἔτι λοιδοροῦμένην κυνός· ἔστ' ἔργον, 'Ρόδη·".

Pero hay otros casos que Enk no cita, en donde "uia"

se ~~utiliza~~ utiliza con distintos fines escénicos y argumentales; los veremos inmediatamente.

En Anf. 795, Sosias hace un reproche a Anfitrión (cf. cap. II, pág. 157).

En Cas. 240, Cleóstrata riñe a su marido así: "... *unguentatus per uias*". Para v. 856, cf. lo dicho en la página anterior.

En Cist. 159, el dios Auxilio relata lo que ocurrió "*in uia*". Para el verso 331, cf. la página anterior.

En Curc. 296, Curculio dice: "...*qui ludunt datati servi scurrarum in uia*". En Ep. 211, Epídico dice: "*Fit concursus per uias*".

En Merc. 406, Demifón se muestra puritano ante el paseo por la calle de una bella mujer: "*Quando incedat per uias*". En 799, Lisímaco dice: "...*protracturum esse in uiam*".

En Mil. 161, Periplectómeno, indignado, ordena poner en la calle a cualquier curioso. Cf. lo dicho en la pág anterior. En 488, Periplectómeno enfadado, dice señalando la calle: "*Meamne hic in uia hospitam...*".

En Most. 56, Grunión pelea con Tranión y le dice: "...*pa-tibulatum per uias*". En 326, Delfia, que lleva a su amante ebrio a cuestras, le dice: "*Caue modo ne prius in uia accumbas*", con lo que la opinión de Ernout, vol. V pág. 34, de que toda la escena (verso 313 ss.), se desarrolla en la habitación de Calidamates no parece ser cierta, al menos en su totalidad.

En Poe. 527, un testigo dice a Agorastocles que "ninguno de nosotros correrá por las calles" así: "*Haud quisquam hodie nostrum curret per uias*".

En Ps. 425, Pséudolo se queja de que: "...*ibi nunc opido opsaeptast uia*". En 661, Hárpax dice que llega fatigado de la calle así: "*Nam ut lassus ueni de uia*".

En Rud. 268, las palabras de Ptolemocracia "*per uias caerulas*", como dice Ernout VI pág. 130, nota 2, no son más que una parodia épica. En 471, Esceparnión dice que va a dejar la urna en medio de la calle, como hemos visto en pág. 564. En 1027, Gripo dice a Tracalión: "*Tu abi tacitus tuam uiam*".

En Stich. 606, Gelásimo dice a Panfilipo: "*Efflictentur homines noctu hic in uia*".

En Tru. 759, Diniarco dice: "...*ludos faciam clamore in uia*".

2-2 Fórmula "ire uia" y otras

A. Nucciotti en su edición de "Poenulus", pág. 96, da los siguientes ejemplos: Poe. 697 y Anf. I, 1, 273, As. I, 1, 35; Poe. 693, pero en todas estas expresiones la fórmula viene a significar "estar en el buen camino", o, como dice el mismo Nucciotti: "En el caso de 'Poenulus' es una expresión propia para indicar que alguien se acerca".

Además de estas citas anteriores, nosotros añadimos las siguientes: Bacch. 113; Cap. 821; Ps. 1235; Vid. 107.

En Bacch. 113, Lido pregunta a Pistoclero: "*Quo nunc capessis ted hinc aduersa uia!*"

En Cap. 821, Ergásilo dice: "...*si in uia ...publica conspexero*".

En Ps. 1235, Balión dice a los espectadores: "...*dum hac domum redeam uia*".

En Vid. 107, el parásito Píger dice: "*Domum ire coepi tramite dextra uia*".

2-2-1 La variante "in publico"

Según Sonnenschein en su comentario de "Mostelaria", pág.

131, la fórmula equivale a "en la plaza", "en una calle pública", y da los siguientes ejemplos: Cap. 809; Most. 909; Stich. 614, en todas ellas la expresión "*in publico*" equivale a: "en plena calle" "a la vista de todos". Según este mismo autor la expresión se encuentra también en latín clásico, Cic. Pro. Clement. 9,27; Caes. B. G. VI 18, 3 y en Tácito.

2-3 La convención "*seruus currens*" y el empleo de de expresiones que suplen e informan de que la acción transcurre en la calle

La entrada de un personaje en escena inesperadamente y sin previo anuncio, generalmente corriendo o de forma apresurada, es una convención teatral muy antigua que ya se encuentra, por ejemplo, en el "Orestes" eurípideo (v. 844-5), cuando Electra entra improvisadamente en escena, sin previo anuncio por parte del coro. Se trata de un procedimiento que daba mayor vivacidad a la acción dramática y que Eurípides ha practicado por ejemplo en Alc. 476 s. Med. 663-5, 1293 ss.; Hipp. 790 ss.; Hec. 484 ss., 657 ss. Lingüísticamente lo más usual era que el personaje que entraba en escena hiciera una pregunta (al coro), como Heracles en Alc. 476, Jasón en Med. 1293, Teseo en Hipp. 790, Taltibio en Hec. 486, y la esclava en Herc. 657. En Menandro en Sam. 207 encontramos: *Δρόμου παπία καλοῦ*.

En Plauto la convención se explota, sobre todo, por es-

clavos que, generalmente, se autoaniman y dan consejos al irrumpir en escena, tal como dice Enk en la edición de "Mercator", pág. 40, en relación al verso 112-13, dando los siguientes ejemplos: As. 249; Cist. 693; Men. 554; Stich. 280; Terenc. Adelph. 631, 763; Andr. 206.

Sin embargo, en la interesante tesis doctoral de W. Harsh, "Studies...", pág. 15 ss. se dice: "En la mayoría de estos casos hay que considerar una falsa irrupción en escena del personaje, pues en algún verso anterior de la obra ha habido un preanuncio de dicha entrada en escena *ex machina*'. Así en el caso de 'Curculio' 280, la llegada del parásito se prepara desde el principio de la obra por Planesio (v. 67 ss., 143 ss., 206 ss., 225 ss., 251 ss.), - e incluso añadiríamos que hay un anuncio inmediato de su entrada en escena como '*seruus currens*' en 277-78-. Lo mismo ocurre con la irrupción de Pinacio en 'Estico' 274 ss., con la tan esperada noticia de la llegada de los maridos anunciada desde el comienzo de la obra (148-149-50)".

2-3-1 Fórmula "*de uia decedite*" / "*date uiam*" y otras variantes de esta convención

Hemos traído a este apartado dicho modo de entrar un personaje inesperadamente y corriendo²⁵⁾ en escena, porque tal personaje pronuncia la expresión "*de uia decedite*". Algo así como "de-

jad libre la calle" o similares, al hacer su aparición ante el público. La comicidad del lenguaje unida al apresuramiento por las dificultades, hacen que el esclavo, verdadero héroe de las obras plautinas, se muestre al público como tal, atropellado y hábil al mismo tiempo, tierno de tan hilarante y confundido (cf. sobre el tema, W. Theiler, "Zum Gefüge...", pág. 294-5, quien, además de dar ejemplos de la obra plautina, cita a Terencio Andr. 206, y Pap. Oxyrr. II 30, Flor. Komödie 2 ss.). Ernout, I, pág. 64, nota 1, dice: "La escena del '*seruus currens*' habría llegado a ser banal a fuerza de tanto utilizarse. Terencio hace muchas veces alusiones a ella en los prólogos así en Heaut. 32, 37, y Eu. 35 ss., donde la cita entre los clichés tradicionales de la comedia. En el caso de Plauto los ejemplos son abundantes". Nosotros añadiríamos que en su mayor parte paródicos de convenciones trágicas griegas. Cf. sobre este tema el excelente artículo de G. Sobejano, "Parodia y desenfado", Saber leer, 1, Fundación Juan March, Madrid, Enero 1987, pág. 1-2, quien en su comentario del libro de L. Hutcheon, A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art-Forms, Methuen, New York, 1985, dice: "Cualquiera que sea el efecto, el parodista y su receptor han de compartir ciertos códigos -cultural, social, artístico, ideológico- cifrados por aquel y descifrables por este. Según Linda Hutcheon, la parodia se basa en la 'transcontextualización irónica', tiene un amplio *épos*, no reductible a la ridiculización, es paradójica en sus posibilidades funcionales, conservando lo valioso del modelo e, invirtiéndolo, suscita nuevas formas a partir de aquel, expone de manera persuasiva la actividad creadora que de su receptor demanda". Todo lo cual aplicado al método paró-

dico de la imitación que hace Plauto de sus modelos griegos, refleja un exacto paralelismo con lo que se dice en este artículo).

Sedwick en su comentario al verso 984 de "Anfitrión", insiste en que la convención del esclavo que entra corriendo en escena tiene especiales tonos paródicos, y Petersmann en su comentario al verso 288^b de "Estico", pág. 142 dice: "La apelación a sus antepasados por el esclavo, u otros aspavientos, sirven para exagerar una situación cómica (cf. sobre esto Spranger, 'Sklavenfigur...', 65 y Jachmann, 'Plautin und Att! 182)'. Según Mónaco en su edición de "Curculio", pág. 168, nota 19: "El origen griego de esta convención es claro, y en Plauto es una parodia del anuncio trágico del mensajero (lo que ya sucedía en la Comedia Antigua y en la Nea según Legrand, 'Daos...', pág. 430). Pero, aunque Plauto haya copiado esta parodia, ha codificado la convención dándole un mayor sentido bufonesco o creado 'ex novo', como en el caso de Curc. 280-90".

En relación con "Mercator" 115-16, en donde el esclavo Acantión irrumpe en escena y dice: "...*qui aduorsum eunt aspel-lito, detrude, deturba in uiam*", Enk, en la edición de la obra, pág. 41, dice: "Hay que sobreentender dos partes en la acera de la calle, la parte más alta destinada a los paseantes, y la más hundida a los que corrían".

Mónaco en su edición de "Curculio", pág. 165, comentando el verso 280, añade otros pasajes de esta convención como son: As. 267 ss., Cap. 768 ss., Stich. 274 ss., Ep. 1 ss., 192 ss., Tri. 1009 ss., Most. 348 ss. Dice también este autor, que esta es una

situación escénica muy querida por Plauto y Terencio (Andr. 338 ss., Eun. 643 ss., Form. 179 ss., 841 ss., Ad. 299 ss.), y hace una extensa exposición (p. 168, nota 19), sobre dicha convención dramática. Nosotros añadimos: Anf. 984, Au. 406 ss., 713 ss., Cist. 536 s. Stich. 286.

L. Havet y Nougaret en su edición de "Cautivos", al reseñar los versos 791-93 de la obra y Tri. 481, dicen: "Se trataba de que en la calle había aceras más elevadas que las nuestras tal como se ve en Pompeya. Se cedía el paso a un superior, bien en la calzada o en la acera misma".

A continuación veremos las distintas expresiones citadas más arriba para esta convención.

En Anf. 984, Mercurio llega a escena corriendo y dice: "*Concedite atque abscedite; omnes de uia decedite*". Y B. Sedwick en su comentario al verso, dice: "Mercurio entra en escena parodiando al '*seruus currens*', lo mismo que en otras obras".

En As. 267 ss., la entrada del esclavo no se hace mediante esta fórmula.

En Au. 406, el cocinero Congrio aparece en escena muy agitado con un: "*Optati uiues populares incolae, accolae, aduinae omnes, date uiam...*". En 713, aunque Euclión entra en escena como '*seruus currens*', no pronuncia la fórmula. Lo mis-

mo ocurre en Cap. 768. En 791-3, la fórmula es novedosa y no aparece la palabra '*uiam*' ("*nequis mi obstiterit obuiam*").

En Cas. 675, Pardalisca, que ha entrado en escena muchos versos antes como "*seruus currens*" (versos 621 ss.), dice así: "*Sciens de uia in semitam degredire*".

En Cist. 536, el esclavo Lampadión entra corriendo en escena y dice: "*Anum . sectatus . sum clamore per uias*". En el verso 671, Halisca entra en escena como "*seruus currens*", pero la fórmula que utiliza es "*hic ante aedis*" (v. 675).

En Curc. 280 ss., Curculio entra en escena, y dice: "*Da-te uiam mihi...fugite omnes, abite et de uia secedite...*".
"*...opulentus qui mi opsistat in uia...quin capite sistat in uia de semita*".

En Ep. 1 ss., Epídico entra en escena como "*seruus currens*", pero no es hasta el verso 193 cuando el esclavo dice: "*Ipsi hi quidem mihi dant uiam...*".

En Menaech. 273 ss., Cilindro entra en escena como *seruus currens*, pero la fórmula es: "*...ambulant ante ostium*".

En Stich. 286, Pinacio, que ha entrado en escena a toda prisa (v. 274), dice: "*Cubitis depulsa de uia, tranquillam concinna uiam*". Petersmann, op. cit. pág. 138-9, dice: "Sobre el jactancioso esclavo que finge abrirse camino y empuja a todo el mundo en la calle, cf. Anf. 984 ss., Curc. 280 ss., Merc. 111 ss., Cap. 791 ss." .

En Tri. 481, Estásimo dice: "*Decedam ego illi de uia desemita...*". En 1010, Estásimo, que entra en escena como "*seruus currens*", dice: "*Adde gradam...*".

2-4-1 Fórmulas "in platea" y variantes

Según O. Dalman en "De aedibus...", pág. 75 ss., la indicación "*in plateam ingredi*", no equivale más que a "entrar en escena", como ocurre en Tri. 840^a, en donde la fórmula es, además, de anuncio de entrada en escena de un personaje. Aun estando de acuerdo con esta opinión, en algunos casos dicha expresión parece sugerir la plaza o calle de la acción .

Analizaremos cada uno de los siguientes casos plautinos: Anf. 1011, Bacch. 632, Cap. 795, Cas. 799, Cist. 534, Curc. 278, Menaech. 881, Mil. 609, Tri. 840^a, 1006.

Según Havet y Nougaret, "Cautivos", p. 31, la fórmula se encuentra también en Ter. Eu. 1064: "*Si te in platea offendero haec*" y Ph. 215.

En Anf. 1011, Anfitrión dice haber recorrido todas las plazas de la ciudad buscando a Náucratis así: "*Nam omnis plateas perreptaui...*".

En Bacch. 632, el texto es incierto, pero algunos editores lo completan con un: "*Hac platea abegi*".

En Cap. 795, Ergásilo dice: "Que nadie se detenga en esta plaza", así: "*Ne quis in hanc plateam negoti conferat*".

En Cas. 799, Olimpión dice al flautista: "*Suaui cantu concelebra omnem hanc plateam hymenaeo mihi*", lo que no es más que un breve canto coral.

En Cist. 534, Melenis anuncia la entrada del esclavo Lampadión en escena así: "*Sed quis hic est, qui recta platea cursum huc contendit suum?*".

En Curc. 278, Palinuro anuncia la entrada en escena del "*seruus currens*" Curculio así: "*Videō currentem...usque in platea ultima*".

En Menaech. 881, Menecmo II pide a los espectadores (de la misma forma que los clowns circenses), que no desvelen al senex por qué calle se ha ido, así: "*Ni me indicatis qua platea hinc aufragerim*".

En Mil. 609, Palestrión dice: "*Sterilis hinc prospectus*

usque ad ultumamst plateam probe".

En Tri. 840^a, el senex Cármides anuncia la entrada en escena del sicofante así: "*Sed quis hic est qui in plateam ingreditur*". En 1006, de nuevo Cármides anuncia la atropellada entrada en escena de Estásimo así: "*Sed quis hic est qui huc in plateam cursuram incipit?*" .

CONCLUSIONES SOBRE LAS FÓRMULAS LINGÜÍSTICAS QUE HACEN IMAGINAR LA CALLE DE LA ACCIÓN

2-1 "Via" y variantes

1) Menos en Poe. 629 (refrán); Ps. 668= Merc. 406 (expresión moralizante), Rud. 268 (metáfora), EN TODOS LOS DEMÁS CASOS, LAS FÓRMULAS SUPLEN O AMBIENTAN LA ACCIÓN DE LA TRAMA EN LA CALLE (destacaremos la sustitución señalativa de Cas. 856, Mil. 488, Ps. 425, Stich. 606).

2-2 "ire uia" y otras

1) Menos en Cas. 369 (expresión metafórica), EN LOS DEMÁS CASOS LAS EXPRESIONES SUBSTITUYEN E INFORMAN DE LA CALLE DONDE TIENE LUGAR LA ACCIÓN.

2-2-1 "In publico"

1) EN TODOS LOS CASOS SE HACE IMAGINAR LA CALLE DE LA ACCIÓN.

2-3 La convención "seruus currens"

2-3-1 "De uia decedite / date uiam" y otras

1) EN TODOS LOS CASOS EL ACTOR QUE ENTRA PRECIPITADAMENTE EN ESCENA, PIDE QUE LE DEJEN LIBRE LA CALLE.

2-4-1 "In platea" y variantes

1) EN TODOS LOS CASOS LAS FÓRMULAS LINGÜÍSTICAS DE SUBSTITUCIÓN SON DEÍCTICAS (lo que aumenta la posibilidad de que la acción tuviera lugar realmente en una plaza).

2) EN CUATRO CASOS SE ANUNCIA, ADEMÁS, LA ENTRADA PRECIPITADA DE UN PERSONAJE EN ESCENA (Cist. 543, Curc. 278, Tri. 840ª, 1006).

3) NO APARECE ESTE TIPO DE EXPRESIONES EN "PERSA".

III Notas sobre el "Rudens", cuya acción se desarrolla esencialmente a orillas del mar

Como dice Beare, "La escena...", pág. 157-8, y Taladoire "Essai...", pág. 43: "Los pasajes iniciales del 'Rudens' nos enfrentan con la imagen de un paisaje agreste cubierto de rocas, lleno de cavernas, poblado de juncos. Si suponemos que estos detalles se mostraban en el escenario, tenemos entonces que enfrentarnos con el dilema de que o los objetos permanecían allí durante todo el resto de la obra (en el que se ignoran totalmente), o que se les retiraba materialmente de la vista de los espectadores durante el curso de la obra.

Es mucho más probable, que las referencias al ambiente natural se dirigieran a la imaginación" (mediante el contexto lingüístico, añadimos nosotros).

Según Pickard- Cambridge en "Theatre of Dionysus...", pág. 68, hubiera sido cosa fácil para un carpintero idear un emplazamiento escenográfico adecuado para esta ocasión en particular, pero tal cosa hubiera supuesto un verdadero obstáculo pasada dicha ocasión.

Pero tal vez es que en realidad, son informaciones lingüísticas las que nos sugieren toda la escenografía de la obra a orillas de una playa de Cirene, con sus "cambios de decorado" incluidos (se pasa de la puerta de la semiderruida granja de Démones, v. 1-185, a la solitaria playa, v. 108 ss., en cuya orilla luchan todavía por salvarse Palestra y Ampelisca). La expresión que ha informado y reemplazado dicho cambio de decorado es, claro está, "*Sequere me hac ergo/ sequor*" / del v. 184; ella está representada por

una serie de hermosas expresiones que vamos a ver:

En Rud. 33 (prol.), ya el dios Arturo "sitúa junto al mar" la granja de Démones con un: "*..atque uilla proxima propter mare*". En 148, el senex "ve a lo lejos" en la lejana playa unos cuerpos que nadan, y dice: "*Pro di immortales, quid illuc est / hominum secundum litus?*".

Desde este momento la escena "se ubica" en un doble plano, que, al estilo del cine viscontiano, "ensancha" el escenario y el punto de mira del espectador cuyo ojo se convierte en una cámara que toma espaciosos fondos (playa lejana desde donde se ven los restos del naufragio; v. 152: "*Confracta nauis in mari est illis*"), y primeros planos (puerta de la granja donde conversan Démones y Esceparnión) al mismo tiempo.

En el v. 155, ambas escenografías parecen "aproximarse" cuando Démones dice de nuevo, mirando los cuerpos de las naufragas "que se acercan nadando": "*Eiecti ut natant!*". Pleusicles, que está con los dos hombres, para "centrar" la secuencia, pregunta (verso 156): "*Ubi sunt ei homines obsecro?*", y, claro está, Démones contesta con la acostumbrada fórmula ambiental: "*Huc ad dexteram*", y añade: "*Viden secundum litus?*" (157).

En este momento y por influencia del "*sequimini*" del v. 157, un plano avanza sobre el otro, y Esceparnión "ve" claramente el lugar del naufragio cuando dice (161): "*Quod facinus uideo? /. Mulierculas*" y ya narra toda la escenografía del naufragio y de como ambas mujeres nadan esforzadamente y se salvan llegando a la orilla en uno de los pasajes más bellamente hecho imaginar por la

lengua de toda la obra plautina, y, tal vez, de todo el teatro.

El esclavo las anima (164: "*Euge! euge! perbene!*"), teme un momento de grave peligro (168: "*Saluae sunt, si illos fluctus deuittauerint*," 169: "*Nunc, nunc periculumst: unda eiecit alteram*"). Otra vez las anima (170: "*Eugepae!*"), y las acompaña a la orilla (v. 172, 175: "*Euasit ex aqua; iam in litore est*"). Inmediatamente, y tras la fórmula "*sequere me hac ergo*", del v. 184, aparece Palestra en escena con sus ropas mojadas y todavía tiritando de pánico. Desde este momento, la mujer nos sugiere toda la escenografía rocosa que bordea la playa y "desaparece" la granja de Démones y sus habitantes.

Las fórmulas que hacen imaginar esta nueva escenografía, son:

v. 188: "*In incertas regiones...!*".

v. 199^b: "*Perdidit ...*" .

Y sobre todo, el v. 205 . Cf. capítulo II, página 191 ss. y en v. 206^a- 206^b, cuando la muchacha dice: "*Hic saxa sunt, hic mare sonat / Neque quisquam homo mi obuiam uenit*", (cf. v. 179: "*Si ad saxum....*"). Del mismo modo "pero sin verse" aparece en escena Ampelisca y perfila todavía más la escenografía solitaria del lugar, así (227): "*Neque magis solae terrae solae sunt quam haec sunt loca atque hae regiones*".

Una vez que ambas amigas se encuentran, Palestra dice (v. 250): "*Litus hoc persequamur*".

Pero la sustitución escenográfica continúa más adelante con el bello coro de pescadores (v. 290 ss.) cuando dicen: 295: "*<Cottidie> ex urbe ad mare huc prodimus...*", y en 297-298 con su relación del producto de su trabajo, palabras tan hermosas como estas: "...*balanos captamus... marinam urticam... placusias striatas*", que colaboran esencialmente a la ambientación escenográfica. En 300 dicen: "*Cibum captamus e mari*", y finalmente un espeluznante "...*dormimus incenati*".

Luego la obra está salpicada de otras referencias a esta amplia y solitaria playa donde se libra dura batalla entre la vida y la muerte. Así en 395, Ampelisca dice a Tracalión: "*Nunc eum cum naui scilicet abisse pessum in altum*". En 450, Ampelisca vuelve a decir: "*Sed qui ego misera uideo procul in litore?*". En el v. 579, Cármides dice: "*In mari quod clauis, ni, hic in terra iterum eluam?*". En 977, Tracalión dice: "*In mari iuuentust, communi [est]*". En 981, Gripo dice: "*Dicant in mari communi captos*". En 1019, Gripo dice: "*Quemne ego excepi in mari... . At ego inspectaui e litore*". En 1071, Gripo dice: "*Si in mari reti apprehendi...*". En 1231, Gripo vuelve a decir: "*Quodne ego inueni in mari?*". En 1291, con el: "*Ego qui in mari prehendi*", se da por finalizada "la situación" de la obra.

IV La acción se desarrolla en la ciudad

El carácter de comedia ciudadana de la obra plautina, le lleva a citar, e incluso describir, una serie de ciudades al estilo de Metón, el astrónomo de las "Aves" de Aristófanes.

Como él, Plauto "diseña" ciudades en relación con el espacio teatral mismo (recuérdese a Metón midiendo el escenario con una cuerda), sin importarle demasiado la exactitud, provocando con ello la risa de los espectadores.

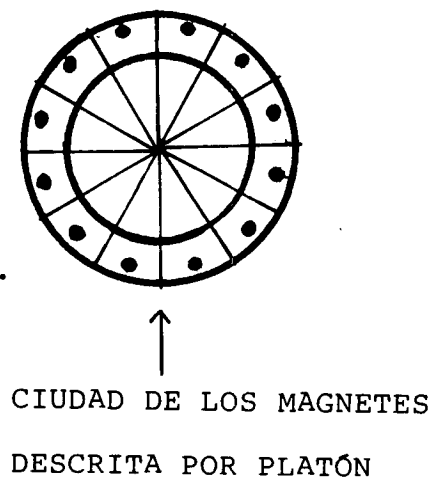
La urbanística-fantástica como motivo satírico, continúa así una trayectoria teatral antigua²⁶⁾ y, como en los edificios que escenografían las obras de Plauto, su arquitectura cobra un carácter meramente simbólico al servicio del hilarante juego teatral. Por eso las "locuras urbanísticas" del autor (ciudades portuarias como Tebas), son rebuscadamente incoherentes, provocando con su irracionalidad indiscutibles buenos ratos entre el público.

Como muy bien dice J. A. Ramirez en "Construcciones...", págs. 18 ss.: "A partir de Platón nos hemos acostumbrado a la idea de que la forma urbana no es un dato tácito insignificante, sino un elemento fundamental para concebir la armonía de una sociedad (cf. L. Cervera Vera "Sobre ciudades ideales en Platón". Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, Madrid 1976). Así la ciudad trazada por Posidón en la Atlántida. La forma de la ciudad es inseparable de la idea de 'forma social'. Platón comprende que, si la planta reticulada sirve a los tácticos ideales de la vida griega de su época, la circular, fuertemente centraliza-

da, será apropiada para una ciudad aristocrática de estructura social piramidal limitada en sus posibilidades de expansión demográfica. Así concibe Platón los aspectos formales de la 'ciudad de los magnetes', bien distanciada del mar, pues no conviene que sus habitantes adquieran los hábitos de 'incontinencia y deslealtad' de las ciudades portuarias".

(Resulta difícil pasar por alto la coincidencia de que todas las obras plautinas tienen puerto, como si también el autor quisiera conectar con eso el carácter y forma de vida de sus habitantes. Sus personajes (Epígnomo, Panfilipo, Simón, Antifón), hacen largos viajes comerciales o bélicos y el *voyage* de los mismos es uno de los principales momentos de la trama. Expresiones como "ir al puerto" tamizan todas las obras de un cierto "retardamiento" argumental y temporal, resuelven el movimiento escénico y caracterizan a quienes la pronuncian como afanosos negociantes dentro de una agitada y viva vida ciudadana. El mar, en suma, es el tema de fondo de los cuadros plautinos. Recuérdese por ejemplo el "Rudens").

La ciudad ideal según Platón sería así:



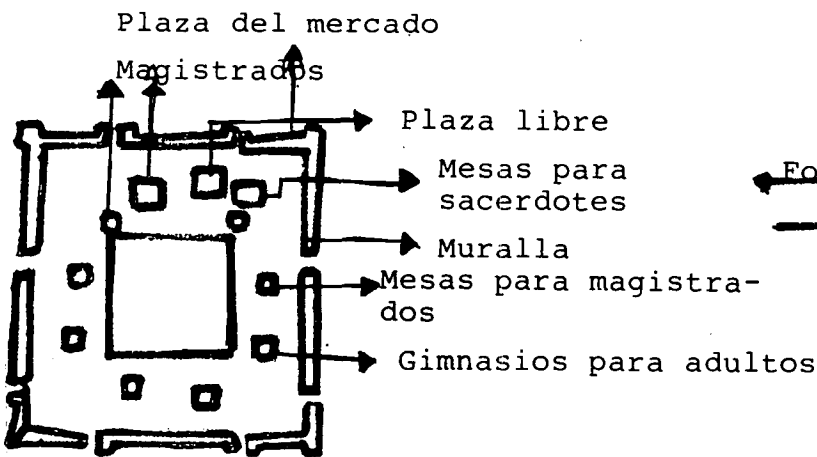
"La forma rectangular para ciudades -continúa Ramírez- parece que la desarrolló Aristóteles en su 'Política'. Entre los espacios esenciales que el filósofo menciona, están:

1º La plaza del mercado ("foro" plautino).

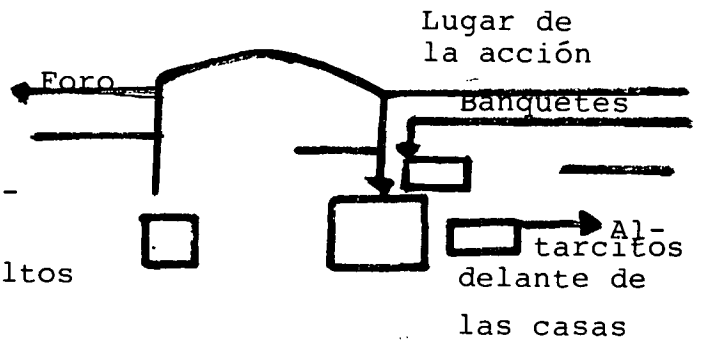
2º La plaza libre dedicada al ocio ("*platea*" o "*uia*" en Plauto).

3º Zona para magistraturas, templos, gimnasios, mesas para comidas comunes.

Si comparamos la arquitectura urbanística de Aristóteles con la descrita en Plauto, encontramos muchas coincidencias como veremos en los siguientes esquemas:



CIUDAD IDEAL DE ARISTÓTELES



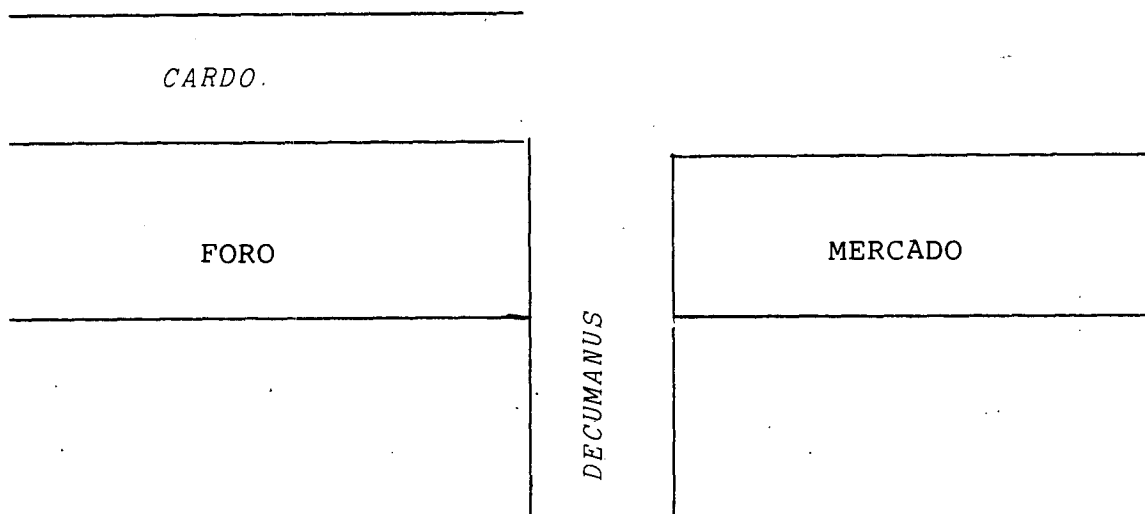
CIUDAD DESCRITA POR PLAUTO

Pero las ciudades "literarias" y helenísticas descritas por Plauto, se diferencian de las de Platón y Aristóteles:

a) En la independización de aspectos visuales pues, como muy bien dice A. Ramírez en pág. 25: "La forma, que en los dos grandes filósofos era consecuencia de una determinada organización político-social, aparece ahora desvinculada y concebida solo como espectáculo sorprendente . La ciudad utópica (Atenas en el caso de Plauto), es algo que se mira y admira".

El genio plautino trasvasa a suelo itálico la ciudad griega que posiblemente no conociera, pero los aspectos urbanísticos de sus capitales, por ejemplo, poco o nada tenían en común²⁷⁾.

Según Macaulay, en su delicioso librito sobre la ciudad romana de "Verbonia", pág. 12, las disposiciones urbanísticas habituales eran:



Pero la misión de Plauto no es la de proyectista de ciudades, sino la de acertar con los rasgos que la caracterizan mejor urbanísticamente (cf. Ernout III, pág. 130 y Anf. 1011 ss., Ep. 197

199, 208-218), como son el foro, el mercado, el puerto, algunas tiendas y recintos religiosos.

Como muy bien dice J. A. Ramírez en "Diecinueve puntos para una arquitectura literaria", Arg. 219, Madrid 1979, págs. 69-74: "Los estudiosos debieran saber enfrentarse no solo con proyectos, sino con las realizaciones textuales arquitectónicas, puesto que, frente a ciertas propuestas vanguardistas como la futurista, funcional, merz y por encima de todas, está la arquitectura literaria que no niega ninguna alternativa, haciéndose posible en el marco autosuficiente del texto. La arquitectura literaria (añadimos que como en el caso plautino), se exploya en rememoración de perspectivas, plazas, monumentos e interiores que no puede traducirse al lenguaje bidimensional de la arquitectura profesional. Si habitualmente la arquitectura cubre, aísla y protege en sentido material, la literatura enfatiza más la cobertura psicológica. El edificio deja de ser un ente físico y se convierte en algo tácitamente indispensable para calibrar la existencia misma del personaje o situación teatral (que es lo que ocurre con los edificios plautinos)". La literatura teatral, añadiríamos, nos ofrece la posibilidad de analizar no sólo lo descrito, sino también lo implícito en el texto. Los personajes se mueven en lugares imaginarios cuya existencia puede ser delatada expresamente por el escritor, o solamente sugerida por algunos objetos o movimientos. Pero ante determinados tipos de arquitectura literaria (teatral y plautina añadimos nosotros), deberá evitarse caer en la reconstrucción visual (que es lo que hacen la mayoría de los estudiosos de Plauto), puesto que en la traducción de lo descrito al len-

guaje tridimensional del arquitecto profesional en la mayor parte de los casos, imagen y texto son irreductibles (de ahí los fracasos interpretativos de la escenografía plautina). "Pero- continúa Ramírez- los espacios no son físicos, sino psicológicos y los personajes pasan súbitamente de un lugar a otro ("viajes" plautinos), de interiores a vistas de conjunto o exteriores. La voluptuosa sugestión de sabores y olores (tema culinario en Plauto), movimientos y colores son buenos ejemplos de la arquitectura literaria".

Si hemos citado tan extensamente a este autor, se debe a que él parece explicar en cada párrafo y muy claramente el método teatral de Plauto.

Añadiremos que el poeta emplea arquitecturas- objeto (solo edificios y calles), como catalizador de contenidos connotados. Casas y entornos nos hablan de la clase social de sus habitantes (la desnuda casa del avaro Euclión en "Aulularia"). Arquitecturas y personajes entablan relaciones dialécticas y, respetando su autonomía respectiva, se alían para sugerir una significación de notable complejidad.

4-1 Fórmulas lingüísticas que informan sobre las ciudades en donde se desarrolla la acción en las obras de Plauto

4-1-1 La acción de "Anfitrión" tiene lugar en Tebas

Como dice Swoboda en op. cit., pág. 64: "La acción se desarrolla en Tebas ante la casa de Anfitrión. Mercurio viene del puerto (v. 984), de donde había llegado desde el principio de la obra con Júpiter (v. 155). Sósias viene también del puerto (292) acompañando a Anfitrión que también vuelve a Tebas vía marítima". A. Traina en "Comoedia..." pág. 49, nota al verso 404: "*Portu Persico*", dice (p. 217): "Solo Festo entre los antiguos informa así: '*Mare Euboicum uidetur significare, quod in eo classis Persarum dicitur stetisse, non procul a Thebis*' (238 Lindsay). Pero esta noticia aislada parece que la autofórmula el gramático. Más extraño aún es que Anfitrión llegue, vía marítima, a Tebas que se encuentra en el corazón de Beocia". (Quisiéramos traer aquí la duda que esta ciudad presenta a algunos estudiosos como lugar de los hechos de la "Edipodia" sofoclea y que pudieran referirse, no a la gris ciudad beocia, que ni siquiera tenía monumentos dignos de admiración, sino tal vez a la ciudad egipcia del mismo nombre, cf. I. Velikosky, Oedipus and Akhenaton. Myth and History, Londres 1960, y las opiniones sobre el tema del excelente prólogo del doctor Gil en su edición de Sófocles, Guadarrama, pág. 99 ss. Recuérdese también la temática de la defensa de una serie de puertas simbólicas en "Los siete contra Tebas" esquileo y la leyenda de que al recinto de la gran ciudad egipcia se entraba por cien puertas. Naturalmente en este supuesto no habría problemas con las men-

ciones portuarias plautinas. Reseñable es el hecho de situar una obra "tragicómica", cf. v. 50-60, en la ciudad usual de las tragedias griegas. "Una sugerencia que en el caso del teatro plautino tampoco importa demasiado, pues, como dice Ussing en su excelente comentario a este verso 404: "Aquí no significa el puerto de Tebas al que se refiere el poeta en el v. 162, sino otro cualquiera desde donde en esa noche llegan a la ciudad de Tebas (408, 816)". Es evidente que aquí Plauto no se muestra conocedor ni inquieto por el problema geográfico.

A. Traina, sin embargo, se preocupa por apreciaciones más detallistas; así sigue diciendo en su comentario al verso: "Se ha notado que la distancia entre Tebas y su supuesto puerto corresponde a la distancia entre el Pireo y Atenas, madre y escenario habitual de la Nea (exceptúese Men. 75), cuyo marco son siempre ciudades marítimas. Es esta, pues, una convención dramática que creemos que Plauto copia de su modelo. Si acudimos a la crítica textual, vemos que '*ex portu*' es una laguna habitualmente rellena por '*huc*' (así en v. 404 Pílates añade '*huc*'), pero Palmer indica con razón que el '*huc*' del verso siguiente (405) sugiere que la escena tiene lugar delante de la casa de Anfitrión y propone leer el verso así: '*Nauis nostra in portum ex portu*'".

Nosotros creemos que hay una contaminación con el verso 412, como veremos.

Partiendo, pues, de la base de que a Plauto no le inte-

resan detallismos geográficos e históricos y que el distanciamiento y la fantasía hacen de sus obras lugares idealizados y ámbitos universales donde los que sucede no "tiene edad" ni "verdad" mas que en el encuadre mágico de la representación teatral, vamos a estudiar cada una de las fórmulas lingüísticas que sugieren el lugar de la acción en "Anfitrión" y que se encuentran en los versos: 97 (prol.), 190, 194, 259, 363, 365, 376^a, 677-78, 1043, 1046.

En el v. 97, el dios Mercurio dice con un gesto: *"Haec urbe est Thebae"*. En 190, Sosias, recordando el pasado ilustre de la ciudad, dice: *"Quod multa Thebano poplo..."*, y en 194: *"Regique Thebano poplo"*. En 259, Sosias de nuevo dice: *"...cuncti Thebano poplo"*. En 363, Sosias dice: *"Amphitruo, qui nunc praefectus Thebanis legionibus"*. En 365, el esclavo responde a la pregunta de Mercurio de cuál es su nombre: *"Sosiam uocant Thebani"*. En 376^a, Sosias pide ayuda para defenderse de Mercurio con un: *"Pro fidem, Thebani ciues!"*. En 677-78, Anfitrión saluda pomposamente a su mujer con un: *"Quam omnium Thebis uir unam... / Quamque adeo ciues Thebani uero..."*. En 1043, Anfitrión dice: *"Ego pol illum ulciscar hodie Thessalum ueneficum"*. En 1046, el mismo Anfitrión se queja de su propia suerte con un: *"Qui me Thebis alter uiuit miserior?"*.

4-1-2 "Asinaria" y otras obras cuya acción tiene lugar en Atenas

La ciudad preferida por Plauto para ubicar sus obras es Atenas. En ella el poeta sitúa la acción de: As. 492, Au. 810 ss. Bacch. 170, 235 (Swoboda), Cas. 81 (Mac Cary y Willock), Ep. 26, 306, 502 (Swoboda), 602 (Olivieri), Merc. 635, 837, 945 (Swoboda), Most. 30, 66, Per. 151, 474, 549-50, 671 (Swoboda), Tri. 1103, Tru. 1-3, 10, 91, 497.

Cabe preguntarse el por qué de esta preferencia plautina. Swoboda, siempre tan lúcido, la relaciona desafortunadamente esta vez, con la solución del movimiento escénico de actores tal vez influido por el obsesivo Póllux: "Posiblemente -dice- en estas obras la acción se desarrollase en un verdadero teatro ateniense. En las restantes obras escénicas en las que la acción tenía lugar en otras ciudades, se volvía a la convención de que a la ciudad se iba por la derecha, pero al puerto por la izquierda".

Pensamos que la distribución de accesos para el movimiento escénico de actores no es cuestión decisoria para que Atenas aparezca como la ciudad preferida de Plauto. Más bien nos parece una continuación de la referencia que en la comedia griega se hace de esta ciudad (Aristófanes, Menandro), unida a ese deseo de lejana idealización intemporal y aticista con que Plauto impregna sus obras.

Pasemos, pues, a analizar cada uno de los versos reseñados.

En As. 492, Leónidas dice que nadie en Atenas tiene una reputación parecida a la suya, así: *"Merito meo, neque me alter est Athenis hodie quisquam..."*.

En Au. 810, Estróbilo dice refiriéndose a su buena suerte: *"Quis me Athenis nunc magis quisquam est homo..."*.

En Bacch. 170, el esclavo Crísalo, en bella y sentida plegaria a la ciudad de Atenas (cf. Petersmann, *"Truculentus..."*, en su comentario al verso 649, pág. 190), dice: *"Erilis patria, salve, quam ego biennio ..."*. En 235, Nicóbulo dice: *"Ibo in Piraeum"*.

En Cas. 81-2 (pról.), el actor dice: *"... et libera ingenua Atheniensis"*, hablando de la inevitable anagnórisis de la obra.

En Ep. 26, Epídico pregunta a Tesprión: *"Quem dices digniorem esse hominem hodie Athenis alterum?"* En 306, vuelve a repetir la misma idea cuando dice: *"Nullum esse opinor ego | agrum in agro | Attico"*. En 502, Perífanos hace la misma afirmación refiriéndose a su propia torpeza así: *"Fateor me omnium hominum esse Athenis Atticis minimi preti"*. En 602, Filipa dice: *"Hinc Athenis ciuis eam emit Atticus"*. Olivieri en su comentario de la obra pág. 72, dice muy acertadamente: *"'Hinc' está determinado mejor por 'Athenis'"*.

En Merc. 635, Eutico dice: *"Ciuem esse aibant Atticum"*. En 837, Carino dice: *"Ab Atticis abhorreo"*. En 945, Cari-

no dice de nuevo: "*Hic Athenis esse*". Enk en su edición de la obra pág. 187, dice algo interesante: "El joven hace un chiste, ya que realmente no es de Atenas".

En Most. 30, Grumión dice: "*Quo nemo adaeque iuuentute ex omni Attica*". En 66, Tranión dice: "*Ego ire in Piraeum uolo*". En Per. 151, Tóxilo dice: "*Sed longe ab Athenis esse se gnatam autumet*". En 474, Dórdalo dice: "...*qui Atticam hodie ciuitatem*". En 549-50, Sagaristión dice a la joven: "*Satin Athenae tibi sunt uisae fortunatae atque opiparae?*".

En Ps. 339, Balión construye la consabida expresión: "*Si ego emortuus sim, Athenis te sit nemo nequior*". En 416 ss., Simón, encolerizado, vuelve al estereotipo: "*Si de damnosis aut si de amatoribus / dictator fiat nunc Athenis Atticis / nemo anteueniat filio, credo, meo*". Haffter, op. cit., pág. 48-9, hace un extenso comentario sobre la expresión "*Athenae Atticae*", que se encuentra según este autor en: Mil. 99-100 (en contraste con el lugar de la acción que es Éfeso), "aunque en este caso-dice- parece haber corruptela en el segundo hemistiquio del verso. Cf. Ernout IV, pág. 179, nota 1, y Leo, Rh. M. 38, 1883, 25 nota; en este pasaje la expresión parece seguir la línea general de la forma estilística del prólogo = v. 95: '*Seruitutem seruire*'. En Ps. 416, hay un senario al comienzo del diálogo referido a '*dictator*'. En Rud. 740-741, la expresión va separada: '*...Athenis... Atticis*', y va unida a la ἀναγνώρισις. En Tru. 497, '*Athenas Atticas*', se inserta en un septenario trocaico en una resis del soldado a los espectadores

(cf. bibliografía sobre el tema en Haffter, "Problemata...", pág. 49, nota 2)". Este excelente comentario de Enk termina diciendo en relación a "*Athenis Atticis*": "En París hay un afamado club que se llama 'Les parisiens de París' equivalente a: 'el genuino parisino', lo mismo significa este '*Athenae Atticae*', como lo genuino para tener pedigrí ateniense. Según R. Tyrrell, *Hermathena* 1883, pág. 302, la expresión se encuentra en pasajes con especial sentido estilístico, así Apuleyo *Met.* I, 18 (cf. Leo, *Pl. Forsch.* 220, 2)‡ En 620, Hárpax dice no haber estado antes en Atenas así: "*Nam equidem Athenas antidhac...adueni*". En 731, Carino dice: "...neque Athenas aduenit umquam ante hesternum diem".

En *Stich.* 448, Petersmann, "Estico...", pág. 163, dice: "Sobre la expresión '*licet haec Athenis nobis*', las conjeturas de Itali, '*licet hoc*' y Bugges, '*licent hac*', no son indispensables".

Para el v. 649, Petersmann, pág. 190, comenta: "Sobre esta expresión '*Athenae, quae nutrices Graeciae*', cf. Pind. *fragm.* 76 (Snell) en el que Atenas se considera soporte de Grecia; Tuc. II, 41‡ Anth. Pal. 7, 45; Isocr. *Paneg.* 50: 'Los discípulos de esta ciudad, son profesores de otros hombres', y Lambin remite también a Cic. *Pro Flacco*, 26, 62: '*Adsunt Athenienses, unde humanitas doctrinae religio fruges iura leges ortae atque in omnes terras distributae putantur*'. Sobre la omisión del verbo, cf. Delbrück, *Synt.* III, 117 ss., y Hofmann-Szantyr 421".

En 671, Sagarino dice: "*Athenas nunc colamus*".

En Tri. 1103, Cármides dice: *"Curre in Piraeum atque unum curriculum face"*.

En Tru. 1-3 (prol.) se dice: *"Athenas quo sine architectis conferat..."* En 10 (prol.) se dice: *"Athenis tracto ita ut hoc est proscaenium"*. Enk, en su comentario, hace una excelente reseña del verso: "Escribí 'traueho' en lugar de la lección corrupta de BCD, 'tracto'; para enmendar esta corrección confronté a Camerario que da: 'Athenae istae sunt', Mueller: 'Athenae haec urbs est' uel 'hoc astu est', Buecheler: 'Athenae sunt haec'. La lección de Leo: 'Athenis mutabo, ita ut hoc est proscaenium', parece menos adecuada. Schoell en su edición del año 1881 escribió así este verso: 'Athenas traloco ita ut hoc est proscaenium', pero no esperábamos lo siguiente: 'Hoc proscaenium, ita ut hoc est, in urbem Athenas transfero'. No podemos tampoco explicarnos la lección de Schoell: 'Urbem Athenas huc transpono, ita ut hoc est proscaenium'. Se añade, además, que los códigos dan no 'Athenas', sino 'Athenis' o 'Athinis', y en última instancia, 'traloco' no es una palabra latina. Este mismo autor en 'Analectis Plautinis' (Lipsiae, 1877, pág. 45), dice: 'Athenas transtuli hoc ubist proscaenium', pero el perfecto 'transtuli' no se adecúa con la palabra 'transigimus' del verso siguiente. Por eso proponemos: 'Athenis traueho ita ut hoc est proscaenium', esto es, este 'proscaenium', queda así (sobreentiéndose: 'Construido entre los atenienses')".

En 91, Diniarco dice: *"Nam ego Lemno aduenio Athenas nudius tertius"*.

CONCLUSIONES A LAS FÓRMULAS QUE NOS INFORMAN DE QUE LA ACCIÓN TIENE LUGAR EN ATENAS

1º) En algunos casos (As. 492, 810, Au. 810, Ep. 26, 306, 502, Ps. 339, 416), la expresión con "Atenas" es un estereotipo estilístico en el que el hablante emplea la expresión: "No creo que haya en Atenas nadie más...", refiriéndose a su propia torpeza o cualidades, o a las de otro personaje. Es una fórmula, por tanto, de ambientación ateniense de la obra. Variante de este tipo es la expresión "*Athenas Atticas*" y otras (cf. Ep. 501, Mil. 100, Ps. 415, Rud. 741).

2º) En otros casos la suplencia escenográfica de la "acción en Atenas", es más directa por medio de plegarias (cf. Bacch. 170), o de expresiones que suplen el movimiento escénico de actores (Bacch. 235), o por deícticos (Ep. 602, Merc. 945, Per. 474, Ps. 416, Stich. 448, Tru. 1-3, 10).

4-1-3 Otras ciudades donde se desarrolla la acción

4-1-3-1 La acción de "Cautivos"

Se desarrolla en Etolia, región montañosa al N. del golfo de Corinto.

Havet y Nougaret en su edición de la obra pág. 15, dicen: "Desde el principio del drama, se avisa a los espectadores (v. 94), de que el temor no hace posible suponer un lugar ateniense (lo que apoya nuestra teoría de que la ubicación de las obras plautinas tenía mucha más relación con la ética argumental de la misma que con cualquier otra cosa: trama burguesa menandrea: la acción se desarrolla en Atenas/ trama que se sale de estos cánones de medida y estereotipos: la acción se desarrolla en otros lugares generalmente remotos y agrestes).

Estos autores siguen diciendo: "La información de la ubicación de la obra se da en el v. 24: '*Postquam belligerant Aetoli*'; v. 94: '*Nam Aetolia haec est*'; v. 824: '*Mirumque adeost ni hunc ferere Aetoli sibi agoranonum*'". Nosotros añadimos los versos 59 y 93.

Según continúan diciendo ambos comentaristas: "El nombre de Etolia no se encuentra en ninguna parte (excepto en el v. 824), teniendo en cuenta que el prólogo no es plautino, pero la mención del puerto, la plaza, el banco, y el pretor borra toda incertidumbre". (No sabemos lo que quieren decir estos autores, ya que estos son

lugares comunes a cualquier ciudad).

"Los acontecimientos - continúan- se desarrollan en Elis, ciudad homónima del país del que ella es capital: Ἠλῖς - ἑδος. El adaptador latino parece haber hecho simétricos Etolia y Élide. Unas veces aparece sin preposición: v. 330: '*Alide*', 573: '*Alidem*', o con ella (tal vez por la sugestión de la sintaxis griega en donde 'a Elis' y 'en Élide', se confunden con ἐν Ἠλίδι...; v. 94: '*In Alide*', 544, 547, 590, 638, 973, 979; '*in Alidem*' (379, 588), '*ex Alide*' (511, 1005). A todos estos argumentos positivos de ubicación, se añade el negativo de que nada impide substituir Elis por otro punto del país. El original griego debía presentar Ἠλῖς en lugar de la forma ática Ἠλῖς. En todo caso, es de suponer que la pieza no se ha ubicado en Atenas". (Cf. la extensa nota sobre las dificultades del nombre de Elis o el de Γαλεῖοι = "eleos" en pág. 16-17).

Ante la duda de estos autores, iremos directamente al estudio de los versos que informan sobre el lugar en donde se desarrolla la acción.

En el v. 24, se dan noticias de otra de las batallas cuya narración ambienta mejor la situación de la obra: la guerra entre etolios y eleos con un juego riquísimo entre Aelis-/ Aeto- siempre presente en todos estos versos (24-31, 93 ss.). No hay que buscar, claro está, ni vencedores ni vencidos, y, como dicen Havet y Nougaret (pág. 17): "El autor habría inventado pura y simplemente una guerra inexistente con la idea consciente de aprovechar la irre realidad de su

encuadre y no mezclar nada extraño (nosotros diríamos datable) a la psicología del acontecer?".

Desde luego, esta guerra tal vez fantástica de Plauto es esencial para estructurar la trama de la obra. En el momento en el que empieza la acción hay un armisticio (v. 168), que es vital para la intriga.

En los versos 90 ss., Ergásilo dice: "*Vel extra portam Trigeminam ad saccum ilicet...*". Havet y Nougaret (pág. 41, nota al verso 90), dicen: "Plauto parece olvidarse voluntariamente de que la acción se está desarrollando en Etolia". Lo que ocurre según Ernout II, pág. 56, nota 2, es que la expresión es un mero refrán. Pero el parásito hace una excelente suplencia lingüística de la batalla entre etolios y eleos (93), incluso "midiendo" el escenario con señalativos y "situando" a los dos bandos (v. 93-94): "*Nam Aetolia haec est, illic est captus in Alide Philopolemus*". Hay, además, una nueva fórmula de presentación de uno de los personajes acompañando a la ubicación de la obra, a la que se hace imaginar con mostrativos. En 824, Hegión pronuncia la expresión vista en la pág. 598, y en este caso, hay sugerencia deíctica del lugar de la acción.

Concluimos, por tanto, diciendo que el lugar de la acción (Etolia) se sugiere en su mayor parte con expresiones señalativas. (Cf. sobre otras extravagancias geográficas de los versos 160, 881-883, 887-889, Havet y Nougaret, pág. 41).

4-1-3-2 El dudoso lugar de la acción en "Cistelaria"

La fragmentación de la obra, unida a las escasas referencias geográficas de la misma, nos ofrece un solo verso (190) dudoso del que tal vez pudiera deducirse que la acción de la obra tiene lugar en Sición. En tal verso, el dios Auxilio, en el parlamento que equivale al prólogo en otras obras (149-202), dice: "*Adulescens hic est Sicyoni*".

4-1-3-3 Lugar de la acción en "Curculio"

La acción de la obra tiene lugar en Epidauro, ciudad de la Argólida famosa por el santuario del dios Asclepio (v. 341, 562, Swoboda). En ambos versos la sugerencia e información del lugar son muy claras. En el v. 341, Curculio dice, utilizando la expresión señalativa: "*Ecquem in Epidauro Lyconem tarpezitam nouerim*". En 562, el leno Capadox dice saludando a Terapontígono: "*In Epidaurum hic hodie apud me*".

4-1-3-4 Lugar de la acción en "Menaechmi"

La acción de "Menaechmi" se desarrolla en Epidamno, ciudad de Iliria (actual Yugoslavia). Los versos que da Swoboda como suplentes de dicha ciudad son: 33, 49, 57, 68, 70, 72, 230-1, y una descripción de la ciudad en los versos 259-63. Feyerabend, "De verbis..." pág. 69, da el v. 306. Nosotros añadimos a todo lo anterior: 51, 267, 380, 1000, 1005.

En 33 (prol.), el actor que recita el prólogo, dice: "*Is puerum tollit auehitque Epidamn<um> eum*". En 49 (prol.), el mismo actor dice: "*Nunc in Epidamnum...*". En 51, de nuevo: "*Siquid quid uestrum Epidamni...*". En 57, y todavía en el prólogo, el mismo actor comenta: "*Epidamniensis ille...*". No hay ninguna información en el v. 68, y en el 70, encontramos otra vez: "*Hodie in Epidamnum uenit...*". En el v. 72 del prólogo, el actor que lo recita dice: "*Haec urbs Epidamnus est...*". En el v. 230, Mesenión pregunta a su amo Menecmo II: "*Sed quaesso, quamobrem nunc Epidamnum uenimus?*". En 258, Mesenión asegura: "*Nam ita est haec hominum natio: in Epidamnieis*". En 263, el mismo esclavo vuelve a decir: "*Propterea huic urbi nomen Epidamno inditum est*". En el v. 267, Menecmo II dice: "*Ne mihi damnum Epidamno dui*". En 306, Mesenión dice: "*Epidamnum numquam uidi neque ueni*". En 380, Erotio contesta a la pregunta de Mesenión así: "*In Epidamno. In Epidamno...?*" En el verso 1000, Mesenión dice: "*Epidamniensis subuenite ciues!*" y en 1005, dice el mismo actor: "*Epidamnii ciues...*". Resulta curioso observar como en casi todos los casos es el mismo actor quien pronuncia esta fórmula que reemplaza el lugar donde tiene lugar la obra.

4-1-3-5 Lugar de la acción en "Miles"

La acción del "Miles" tiene lugar en Éfeso, tal como parecen indicarlo los versos: 88, 113, 238, 384, 411, 439, 441, 770, 778, 938, 949, 975-76, 1102.

En el v. 88, Palestrión, solo en escena, dice: "*Hoc op-
pidum Ephesust*". En el v. 113, Palestrión vuelve a decir: "*Eamque
huc inuitam mulierem in Ephesum...*". En 238, G. La Magna en su co-
mentario de la obra, dice: "En el v. 238: '*Vt Philocomasio huc so-
rorem genuinam germanam alteram*', '*huc*' significa: 'En Éfeso'.
En 384, Filocomasio dice: "*Venisse Athenis in Ephesum...*". En el v.
411, Filocomasio dice de nuevo: "*Inde ignem in dram, ut Ephesiae
Dianae laeta laudes*". En 439, Filocomasio dice: "*Quae heri Athe-
nis Ephesum...*". En 441, Escéledro dice: "*Quid hic tibi in Ephe-
so est negoti?*". En 770, Palestrión dice: "*Ut hic eam abducat abeat-
que*", y G. La Magna comenta el "*hic*" como: "De Éfeso a Atenas".
En 778, Palestrión dice: "*Itaque omnis se ultro sectari in Epheso*".
En 938, Periplectómeno dice: "*Atque hinc Athenas auehat...*" y La
Magna comenta: "'*Hinc*' significa: 'de Éfeso'". En 975, Palestrión
dice: "*Eius huc gemina uenit Ephesum et mater...*", y Pirgopolini-
ces contesta: "*Eho tu, aduenit Ephesum mater eius?*" En el verso
1102, Palestrión dice: "*Sororem geminam adesse et matrem dicito*,"
y G. La Magna comenta "*adesse*" como: "Que están aquí, en Éfeso".

Observamos como en la mayoría de estos casos la substitu-
ción formularia se hace por método señalativo.

4-1-3-6 Lugar de la acción en "Poenulus"

El lugar de la acción en esta obra es Calidón, ciudad

griega situada al S. de Etolia según los versos 72, 94, 949.

En el v. 72 (prol.), el actor que recita el prólogo dice: "*Ille qui surripuit puerum, Calydonem auerit*". En el v. 94, todavía en el prólogo, este mismo actor dice: "*Huc commigravit in Calydonem...*". El v. 949, lo comenta Nucciotti así: "*Qui hanc urbem colunt*". En toda ciudad, había un dios o dioses tutelares a quienes los forasteros debían honrar al llegar a ella. Aquí en Calidón la diosa era Venus". Sin embargo no nos parece que haya razones suficientes para deducir esto en este último verso y en los anteriores, dado que ambos están en el prólogo, y ya no aparecen más a lo largo de toda la obra; la ciudad en la que se desarrolla la obra, queda dudosa también.

La misma opinión parece desprenderse del artículo de W. G. Arnot, "Une citoyenne d'Athènes dans le 'Poenulus' de Plaute" Dion. XLIII, 1969, pág. 355 ss.

Sin embargo, como dice A. Traina en "Comoedia...", pág. 78: "En el v. 372, Milfión dice refiriéndose a Adelfasio: '*Atque te faciet ut sis ciuis Atticae atque libere*'" de donde, según este autor, la acción podría tener lugar en Atenas, pero el verso no es más que un modo de hablar.

4-1-3-7 Lugar de la acción en "Rudens"

La trama de esta hermosa obra tiene lugar en Cirene, colonia griega de la costa africana. Los versos que nos informan de esto son: 33, 41, 615, 713, 740.

En el v. 32-33, el dios Arturo en el prólogo, nos dice algo tan interesante como: "*Primundum huic esse nomen urbi Diphilus/ Cyrenas uoluit*". En el v. 41, el dios dice de nuevo: "*Is eam huc Cyrenas leno aduexit uirginem*", supliendo la ciudad de forma señalativa esta vez. En 615, Tracalión, saliendo del templo, dice: "*Pro Cyrenenses populares...*". En 713, Tracalión dice de nuevo: "*De senatu Cyrenensis ...*". En 740, Tracalión pregunta a Démones: "*Non tu Cyrenensis es?*".

Resulta curioso observar que, menos en los dos versos prologales, en los restantes el esclavo Tracalión quien pronuncia las fórmulas y en ellas el nombre de la ciudad aparece como mero adjetivo.

CONCLUSIONES GENERALES

Según lo visto anteriormente, las ciudades en las que se desarrolla la acción de cada obra son:

- 1- En "Anfitrión" : TEBAS.
- 2- En "Asinaria" : ATENAS.
- 3- En "Aulularia" : ATENAS.
- 4- En "Báquides" : ATENAS.
- 5- En "Captivi" : ETOLIA (¿ELIS?).
- 6- En "Casina" : ATENAS.
- 7- En "Cistelaria" : ¿SICIÓN?.
- 8- En "Curculio" : EPIDAURO.
- 9- En "Epídico" : ATENAS.
- 10- En "Menaechmi" : EPIDAMNO.
- 11- En "Mercator" : ATENAS.
- 12- En "Miles" : ÉFESO.
- 13- En "Mostelaria": ATENAS.
- 14- En "Persa": : ATENAS.
- 15- En "Poenulus" : CALIDÓN.
- 16- En "Pséudolo" : ATENAS.
- 17- En "Rudens" : CIRENE.
- 18- En "Estico" : ATENAS.
- 19- En "Trinummus" : ATENAS.
- 20- En "Truculentus": ATENAS.

MENCIONES CIUDADANAS

Para terminar de encuadrar escenográficamente la acción en la ciudad, Plauto salpica sus obras de expresiones que nos hablan del trasiego del puerto o del foro, las dos arterias ciudadanas.

La mayoría de estas fórmulas anuncian salida de escena. E. Feyerabend en "De verbis..." pág. 24, hace una magnífica relación formularia que vamos a aprovechar añadiendo algunas nuevas.

1- Fórmulas con "puerto"

1-1 "Ire ... portum"

Nosotros hemos encontrado esta expresión en: Anf. 163-4, 195, 404= 412, 460, 823.

E. Feyerabend cita:

a) "*Ire ad portum*" en Merc. 466, 486 ("*ad nauem*": Merc. 218).

b) "*Ire in portum*"; según este autor, con la preposición "*in*" se indica el lugar hacia el que se acercan personajes; en Bacch. 235, Men. 1035 ("*tabernam*"), Most. 66 ("*Piraeum*") , Ps. 169 ("*macellum*") , Rud. 1223 ("*urbem*").

c) "*Ire ad portum*" : Bacch. 1060, Cap. 496, Merc. 461

468; Mil. 1186, 1192; Rud. 307.

d) "*Abire a portu*"

La expresión se encuentra en: Merc. 110, 223, 225.

2- Fórmulas con "foro"

2-1 "*Ire...forum*"

Encontramos esta expresión en: As. 125, Cas. 526, Merc. 797, Mil. 72, Ps. 561, 764, Tri. 727; Tru. 313.

a) "*Ad forum*" en: Bacch. 347; Rud. 1201.

2-2 "*Abire a foro*"

Se encuentra en: As. 251, Ep. 80, Men. 599, 684, Merc. 654
Per. 453.

a) "*Ad mercatum*" En: Bacch. 900, Most. 971.

2-3 "*Redire*" ("*Venire*")

a) "*In tonstrinam*" : As. 408, 413.

b) "*In palaestram*" : Bacch. 424.

c) "*In portum*" : Per. 577, Stich. 528.

d) "*In urbem*" : Most. 930, Poe. 1009.

En relación a Anf. 163-4, Sedwick, en su edición de "Anfitrión", pág. 69, en una nota al verso dice: "El '*a portu*' se refiere solo al tema esencial de la acción de la obra". Estamos de acuerdo con este autor en que las menciones al puerto no son más que un tema esencial en la trama de la obra.

Para Anf. 404, 412, 823, Ernout (I, pág. 32, nota 1), dice: "El nombre de este puerto se encuentra tres veces en la comedia. Los comentaristas antiguos se han ingeniado para explicarlos".

Así Sedwick (pág. 69), dice: "El puerto puede estar situado al N. de la costa de Beocia, pero los Télebos están al N. de la entrada del golfo de Corinto". Pero ya hemos comentado que se trata de una mera "situación" de la obra condicionada en estos versos por la métrica (cf. en los tres versos el final: "...*ex portu Persico*" / "...*e portu Persico*" / "...*in portu Persico*").

En 460, Sosias comunica su salida de escena con un: "*Ibo ad portum*".

LA CONVENCION "SERVVS CVRRENS" UTILIZADA PARA MENCIONES CIUDADANAS

En Ep. 195 ss., Epídico, que ha entrado en escena como "*servuus currens*", se autoanima como es típico en estos casos (cf. Ernout III, pág. 131, nota 1, que explica: "Esta es la actitud típica del '*servuus currens*', cf. Cap. 778-9), y decide ir "a través de toda la ciudad" ("*per urbem totam*"= 195; "*per omnem urbem*" = v. 197) buscando a Perífanos: "*Per medicinas, per tonstrinas, in gymnasio ateue in foro / per myropolia et lanienas circumque argentarias*" (v. 198-99).

Como recuerda muy bien Ernout, III, pág. 131, nota 2: "Una enumeración (ciudadana) de este mismo tipo se encuentra también en: Anf. 1011 ss. Aquí Anfitrión, imitando al '*servuus currens*' dice haber buscado a Naúcratis por toda la ciudad", (1010 = "*Omnes plateas perreptaui. In medicinis, in tonstrinis, apud omnis aedis sacras*"= 1013). "*Gimnasia et myropolia*"(1011). / "*Apud emporium atque in macello, in palaestra atque in foro*" (1012).

Signorelli en su comentario de "Anfitrión", pág. 161, explica sobre este verso: "*Ἐμπόριον* es el mercado que se encuentra usualmente en ciudades portuarias". Ernout en la nota citada anteriormente dice que toda esta enumeración tradicional es un rasgo griego, tal como se ve en Demost. Aristog. I, 52, y Lys. 24, 20.

RELACION
DE
NOTAS.

(25) Sobre el modo sorpresivo de entrar el esclavo en escena, Harsh, "Studies...", pág. 1 ss., dice: "Algunos personajes parecen irrumpir en escena, pero muchas veces estas irrupciones ya han sido preparadas o preanunciadas por algún personaje versos antes. Dicha 'praeparatio' o 'praestructio' (basada en los términos retóricos griegos παρασκευή y προπαρασκευή), tiene como función dramática el predisponer a favor o en contra al público sobre una causa". Para nosotros la función dramática sería la de suspense, puesto que, en general, aparecen de esta forma personajes centrales que actúan poco, pero que resuelven la trama (recuérdese por ejemplo la llegada de Epígnomo y Panfilipo en "Estico"). La mayoría de las veces los personajes llegan a escena con gran aparato escenográfico (cortejo, equipajes, esclavos), y el público participa activamente en este momento de agitación escénica. Como dice el doctor Mariner en la entrevista de preparación de esta tesis del 14 de Junio 1985: "Dicha llegada a escena es todavía más importante cuando el espectador acompaña la intriga coreándola con sus gritos de: '¡Síguele, dale, corre!'. De entre estas entradas "sorpresivas" es digna de destacar la de la meretriz Lemniselene (Per. 763), quejándose de soledad y preguntando confusa a su amante por la separación inevitable: *"Toxile mi, cur ego sine te sum? / cur tu autem sine me es?"*.

"La 'praeparatio' de la entrada en escena de Filoxeno en 'dos Baquis' (v. 1076), sucede por ejemplo mucho antes en los versos 375 ss."-continúa Harsh- .

En relación al aprovechamiento escénico de la convención, Mónaco en su edición de "Curculio", pág. 167, enumera los siguientes casos:

- a) "Crear un efecto de contraste cómico entre la premura que expresa el personaje por dar la noticia que trae, y su morosidad y bufonadas antes de revelarla.
- b) Provocar con la noticia una vuelta al tema central de la acción.
- c) Despertar la impaciencia en los otros personajes y espectadores por medio del 'suspense' producido por la tardanza del esclavo en revelar el motivo de su carrera, que es una de las más típicas innovaciones plautinas.
- d) Plauto cae, a veces, en incoherencia por un descuido del ἔθος y atención al πάθος cómico (así en 'Curculio' el esclavo podía recitar una larga tirada que el poeta consideraba de gran saber cómico)".

Nosotros, tras estudiar los distintos casos, hemos considerado que la convención sirve también para:

- a) Informar del decorado básico y del tiempo de la acción (cf. Cist. 534-36).
- b) Informar de la ciudad de la acción y otras diferentes convenciones escenográficas (cf. Rud. 615-624).

c) Informar de la caracterización (cf. Tru. 593).

Y, en general, va ligada a la economía de personajes (mientras el "*servus currens*" recita su monólogo, los actores pueden cambiar su caracterización).

(26) Tanto la tragedia como la comedia griegas, se situaban en ciudades generalmente famosas en la antigüedad. Estas ciudades-símbolo, contribuían con su historia social o religiosa a prestigiar el espacio teatral y la trama misma de las obras.

Citaremos como ejemplo la importancia de Tebas en las obras y argumentos esquileos. (La ciudad aparece como eje central de "Layo", "Edipo", "Los siete contra Tebas", y el drama satírico "La esfinge". Sófocles escribe dentro de la ciudad tebana los hechos de "Antígona", "Edipo Rey", y Eurípides su "Heracles", "Bacantes" y "Fenicias").

Argos es la ciudad donde tienen lugar los acontecimientos de "Agamenón", "Coéforos" y "Suplicantes". En Micenas se desarrolla la acción de la "Electra" sofoclea.

Otras ciudades usuales en el teatro son: Eleusis ("Suplicantes" eurípidea), Delfos ("Ión"), Tesalia ("Alcestris"), Corinto ("Medea").

Paisajes más insólitos son los que rodean por ejemplo a "Traquinias" (Traquis) o "Filoctetes" (la desierta isla de Lemnos) "Los rastreadores" (monte Cilene de Arcadia), "Prometeo encadenado" (montaña de Escitia), "Troyanas" (ruinas de Troya), "Ifigenia en Taúride" (Tauros), "Cíclope" (ladera del Etna junto al mar).

Pero de entre todas las ciudades antiguas, Atenas es la preferida por los autores de comedia para ubicar sus obras. Ya la tragedia la escoge para que en ella ocurran los acontecimientos de "Euménides" y "Edipo en Colono". Aristófanes elige Atenas para "Las Ranas", "Asambleístas", "Avispas", "Lisístrata". (Paisajes agrestes y fantásticos los reserva este autor para "Aves", e incluso el interior de habitaciones para "Nubes"). Menandro sitúa en esta ciudad "La samia" y "Aspis". Pero hay un alto porcentaje de obras que transcurren en el campo. Así la escena de "Hero" está ubicada en un distrito rural cercano a Atenas. Esto lo sabemos por una partida de cazadores que llega de la ciudad (Fr. Sabb. Capps., pág. 21). También es de esperar que Laques (en "Laques") llegue de Lemnos (v. 65), presumiblemente desde el Pireo y la ciudad. El binomio ciudad-puerto debe concebirse en la Nea, y también en la comedia de Plauto, como esencial a la acción. "Epitrepontes" tiene lugar en el campo, cerca de Atenas, y aquí el binomio anterior se transformaría en el de ciudad-campo, sin hacer uso portuario.

La acción de "Perikeiromene" sucede en una calle de Corinto. Aquí la oposición plaza del mercado-campo proporciona una ubicación natural a la obra y sigue sin mencionarse el puerto. Ya hemos dicho que "La samia" (también con Capps), transcurre en una calle de Atenas, y aquí el foro (indicado en el verso 69: *Ἐκ τῆς ἀγορᾶς*), es esencial, no citándose ni el puerto ni la ciudad (v. 79). El "*Κλεοφιστῆς*" es obra muy interesante en este punto. Mosquión, durante una visita a Éfeso, se enamora de una joven ofe-

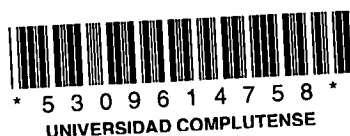
rente a Diana, la hija de Fanión, una arpista que vive en Atenas. Parece que Mosquión se casa con ella, y cuando comienza la obra el joven acaba de volver de Atenas y espera a su esposa que llega en otro barco. La escena inicial, tal como la ve Allison, muestra a Mosquión que se dirige ya del puerto a la plaza del mercado conversando con un amigo y seguido por esclavos que llevan el equipaje.

De todo lo cual deducimos que la convención dramática de situación: Tebas → tragedia / Atenas → comedias, es la que continúa Plauto en sus obras, pues a pesar de los distintos nombres de ciudad donde las sitúa, todas "son Atenas", en el sentido de que Plauto nunca deja de avisar a los espectadores de que "estas cosas solo ocurren en Atenas", y del "revestimiento" aticista que se debe dar a toda su obra.

(27) Muy interesante para el estudio de este aspecto es L. Storoni Mazzolani en L'idea di città nel mondo romano, Milane-Napoli 1967, y A. Traina en "Comoedia...", pág. 13 que dice: "La '*ciuitas*' ampliándose a los confines del orbe, llega a la '*humanitas*'" (sobre la capacidad de expansión de la '*ciuitas*' romana en contraste con el particularismo helénico con agudas observaciones lingüísticas, cf. F. de Visscher, Ius Quiritinum, civitas Romana et nationalité moderne, in Studi in onore di U. E. Paoli, Firenze 1956). Sobre el contraste entre la '*ciuitas*' que edifica en el orden teórico, cf. A. Ferrabino, Paideia e civitas in Italia e Grecia, Firenze, 1939, pág. 221 ss. Sobre el contraste entre '*civitas* romana y *ἐλευθερία* griega, cf. F. Sartori en La Magna Grecia e Roma, Arch. Stor. per la Calabria e la Lucania, 1959, págs. 188 ss. Cf. también N. D. de Coulanges, La ciudad antigua, Iberia, Barcelona, 1952 y V. Roland Martin, L'urbanisme dans la Grèce antique, París 1956, sobre todo en pag. 218 ss.

Pero uno de los estudios más interesantes y completos que ha llegado a nuestras manos es el de J. M. Muñoz Jiménez, "Urbanismo en la antigua Grecia", E. C. 91, vol. XXIX, Madrid 1987, págs. 77-95, con un exhaustivo repertorio bibliográfico, aunque sería deseable que se ampliase al mundo romano.

Ma JOSÉ BENITO RIVERA



EL LENGUAJE PLAUTINO COMO SUSTITUTIVO
DE LA ESTRUCTURA ESCENOGRÁFICA

Dr. D. ANTONIO RUIZ DE ELVIRA PRIETO

Catedrático y Director de departamento

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Latín

1987-1988

CAPÍTULO V

ESTUDIO DE FÓRMULAS LINGÜÍSTICAS

QUE SUGIEREN

EFFECTOS ESPECIALES EN LA

ESCENOGRAFÍA DE PLAUTO

CONCEPTO DE MAQUINARIA TEATRAL Y EFECTOS ESPECIALES

V. Inama, op. cit. pág. 50 ss., habla de toda la maquinaria teatral griega para crear efectos especiales, aunque nuestra teoría es que, a pesar de que pudieran existir o no todos estos aparatos, la suplencia lingüística conectada a simples utensilios podría hacer imaginar dichos efectos.

Dice Inama: "El ἐγκύκλημα era un carro o vehículo que servía para presentar ante el público cadáveres y personajes muertos dentro del palacio (cf. sobre esta máquina Pikard- Cambridge, 'Theater...', págs. 111-121, 173, E. Bethe, 'Enkiklema and Thyroma', Rh. Mus. 83, 1934, en donde duda de la posibilidad real del ἐγκύκλημα en la tragedia; T. B. L. Webster, 'Staging and Scenery in the Ancient Greek Theatre', B. R. L. 42, 1960.

La ἔξωστρα, semejante a la anterior -continúa Inama-, que servía ἐξ ὠθέω para depositar sobre el proscenio alguna persona o cosa. Otros aparatos son el κεραυνοσκοπετον y el βροντετον que imitaban el rayo y el trueno. Festo (Epit. pág. 57) dice que un tal Claudius Pulcher había inventado un mecanismo para imitar el rumor del trueno. Beare en "La escena...", pág. 228 ss., habla del περλακτος, ὀψήλη y el κεραυνοσκοπετον, que imitaban el relámpago".

Para la aparición "*ex machina*" de los dioses, Inama, op. cit. pág. 51 ss., explica que había en el pavimento del proscenio

una abertura especial que comunicaba por medio de escaleras con el espacio subterráneo (ὀπασκήνιον). Esta escalera era por la que subía el personaje; se llamaba Αἱ Χαρώνιοι κλίμακες .

Otra máquina especial de elevación de personas y objetos pesados era la γέρανος , una especie de grúa. Un lugar especial para la aparición sorpresiva del dios que solucionaba el engranaje de la acción dramática, para traer calma y enderezar equívocos".

Pero, como dice Naudet en su comentario al verso 41, pág. 137, de "Anfitrión" (*"Vt alios in tragoediis"*): "Plauto se burla aquí de toda la parafernalia griega y las escenas montadas artificialmente introduciendo en el proscenio divinidades 'ex machina' . ¿Hizo uso Plauto de este procedimiento?. Hizo uso de él de una forma poco solemne, pero muy divertida".

Sobre la utilización o no de efectos especiales de luz, Mónaco, en su comentario de "Curculio" pág. 153, dice: "Aunque todo venía dado en el texto, no se puede excluir junto con ello el que Plauto pudiera dar una ambientación de oscuridad, obteniendo una cierta atenuación de luz diurna cubriendo, por ejemplo, lo alto de la escena con un telón oscuro y disponiendo otro de fondo con algunos astros y estrellas".

Desde luego la opinión de Mónaco nos parece muy acertada pero, con telones estrellados o sin ellos, veremos como los efectos lumínicos de las distintas partes del día en nuestro teatro, se su-

plen perfectamente con unas determinadas expresiones lingüísticas y algunos objetos ambientales más o menos importantes (velas y linternas durante la noche).

TIEMPO DE LA ACCIÓN

1) Tiempo teatral

P. Szondi en Teoría del dramma moderno, Einaudi, Torino, 1962, pág. 12, dice: "La acción dramática se desenvuelve siempre en presente. Pero esto no implica ninguna estaticidad, indica sólo el particular tipo de evolución temporal en el drama; el presente pasa y se transforma en pasado y, como tal, no es presente. El presente pasa operando un cambio, y de su antítesis surge un nuevo y diverso presente. El decurso del tiempo en el drama es una sucesión absoluta de 'presentes'".

Cuando leemos a Plauto, sin embargo, no nos parece que haya una yuxtaposición de momentos presentes. Parece como si el tiempo escénico gravitara sobre el espacio con un ritmo muy estudiado. La larga noche de amor de Júpiter en el "Anfitrión" viene marcada por una expresión de naturaleza afectuosa (v. 514). Alcmena despide a Júpiter envuelta en lo intemporal, desconocedora del prodigio con que el dios ha prolongado amor y noche, y se queja: "*Heri uenisti media nocte, nunc abis*". Entre el "*heri*" y el "*nunc*", el tiempo ha perdido su implacable y prosaica realidad, y ha dejado pasar largas horas.

(Según el mito, la duración oscilaría entre las treinta y seis y las ochenta y cuatro horas. Cf. Traina, "Comoedia...", pág. 54).

Los amaneceres son realmente inciertos (recuérdese el principio del "Rudens"; en él Ampelisca y Palestra tardan tiempo en verse y en ver el templo de Venus).

Durante la serenata del "Curculio", "huele y sabe a noche". Es decir se masca nocturnidad a ritmo de ardientes palabras de amor que son comunes a todos los mortales a determinadas horas de la misma. Cadenciosas canciones y versos a la puerta de la amada, chantaje a la dueña, olor a vino, algún sollozo de más. Todo lo envuelve la oscuridad y el sueño de los otros.

No hay en Plauto academicismos que yugulen su propio ritmo de sucesión, así es que no son muy conscientes las afirmaciones del tipo de las de Moseley y Hadmmond en su comentario de "Menaechmi", p. 17 ss., cuando dicen: "Los temas plautinos se presentan en un día, usualmente por la mañana, puesto que así no se necesitaba luz artificial". En teatro puede ser de noche a las doce del mediodía, y amanecer cuando está anocheciendo. Y no hacían falta especiales efectos ni cerrados locales de representación, bastaban, como veremos, algunas velas, algún otro utensilio, y una serie de expresiones que conectasen con estos objetos.

Havet y Nougaret en su edición de "Cautivos" dicen respecto al tiempo de la acción (p. 18): "En esta obra el tiempo de la

acción viene dado por personajes secundarios; así el parásito Ergásilo en relación con la búsqueda de comida:

- a) Busca qué comer en el primer acto (cena v. 175, 189),
- b) Encuentra donde comer en el cuarto acto (cena v. 831). c) Después del quinto acto comerá magníficamente y a discreción (v. 895: "*Sume, posce, prome quiduis: te facio cellarium*").

"Toda la obra -continúan estos autores- se desarrolla entre una mañana y una tarde. La unidad de tiempo se realiza en ella de una forma tan milagrosa como en 'Anfitrión' donde el parto de Alcmena tiene lugar en las mismas veinticuatro horas que la concepción. Se pone de manifiesto también en nuestra obra que el tiempo era algo totalmente convencional. La indiferencia del dramaturgo en lo que concierne al tiempo, se observa por ejemplo en pasajes como aquel en el que el verdadero Tíndaro debería asombrarse más aún por que no puede suponer el empleo de la '*uelox publica*'; además, ignora si Filócrates ha estado provisto de un salvoconducto y si se ha hecho a la mar. De este modo resulta muy extraño que vea sin maravillarse el retorno del viajero (v. 1005).

Sobre el momento justo en el que empieza la obra hay dudas: ¿La acción comienza antes o después del *prandium*? No puede ser después del *prandium*; es necesario que la obra comience lo más pronto posible para que la velocidad del desarrollo de la acción resulte menos chocante. Además Hegión, que es muy humano, no ha esperado a esta comida para librar de sus dobles cadenas a sus prisioneros comprados la víspera por la tarde y, probablemente, por la

noche porque al amanecer del día siguiente ellos llevan aún las dobles cadenas y son vendidos por los cuestores etolios a Hegión".

Sobre esta última afirmación, diremos que la acción plautina suele retrotraerse a la noche anterior al día siguiente de la representación (cf. Merc. 227, 370) y en muchas de ellas se "van marcando períodos convencionales de tiempo" en relación a la cena así:

1º) Al mediodía, alquiler de cocineros.

2º) A media tarde, los cocineros llegan a las casas respectivas y se instalan (cf. Merc. 574-578: "...*usque ad uesperum*!"), 629, 699, 949. Enk, en su comentario a este verso (p. 187), dice: "Carino finge que Eutico le ha invitado a cenar y que él rehúsa (*bene uocas*' = fórmula de negación. Cf. Men. 387, Tru. 127-8, Curc. 562-3 y Brisio ad Tri. 384).

3º Cena final al anocheecer.

UNIDAD DRAMÁTICA PLAUTINA: LA ACCIÓN ESTABA RESTRINGIDA A UN DÍA Y UN LUGAR

1- Fórmula lingüística con *"hodie"*

Según Sonnenschein, en su comentario del verso 657 de *"Mostelaria"*, pág. 118: *"'Hodie' non tempus significat, sed iracundam eloquentiam ac stomachum"* (cf. Donato en Ter. *Ad.* 215)", y da los siguientes ejemplos: *Anf.* 398, *Men.* 217, *Most.* 657, *Poe.* 991, *Rud.* 177, que pasamos a ver a continuación.

En *Anf.* 398, Mercurio dice a Sosias: *"Tu me uiuus hodie numquam facies quin sim Sosia"*.

En *Men.* 217, el parásito dice: *"Neque hodie, ut te perdam, meream deorum diuitias mihi"*.

En *Most.* 657, Tranión dice: *"Nullum edepol hodie genus est hominum taetrius"*. En 1067, Teoprópides dice: *"Cuius ego hodie ludificabor corium, si uiuo, probe"*. En 1073, Tranión dice: *"Verba illi non magis dare hodie quisquam quam lapidi potest"*.

En *Poe.* 991, Milfión exclama: *"Nullust med hodie Poenus. Poenior"*.

En *Rud.* 177, Esceparnión dice: *"Hem! errabit illaec hodie"*. Cf. Hor. *Sat.* II, 7, 21.

Pero, a pesar de que en estos casos el *hodie* vaya ligado a expresiones de ira o impaciencia u otro motivo, en Most. 920, Teoprópolis dice a Tranión: "*Hodie accipiat*". Esto es, que "hoy les toque".

Otras expresiones lingüísticas en las que "*hodie*" significa "hoy", "en un día", las encontramos en:

Anf. 366, 398, 426, 462, 480, 583, 686, 771, 875, 1003, 1043, 1061, 1091; As. 20, 74, 98, 103, 496, 670, 674, 699, 936; Au. 262, 271, 289, 364, 371, 408, 419, 569, 662, 786, 820; Bacch. 94, 102, 642, 744, 859, 903, 1094, 1128, 1195; Cap. 40, 348; Cas. 247, 388, 467, 473, 608, 668, 693, 700, 726, 732^b, 765; Cist. 2, 16, 462, 524, 537; Curc. 143, 614, 689; Ep. 157, 272, 495; Menaech. 124, 185-6, 200, 217, 564, 588, 597, 601, 630, 1013, 1050, 1075, 1137; Mil. 214, 278, 284, 581, 814, 948, 1007, 1311, 1366, 1412, 1421; Most. 174, 253, 427, 510, 529, 953, 1004, 1040, 1067, 1113, 1129; Per. 167, 336, 401, 733, 795; Poe. 121, 124, 163, 169, 191, 256, 317, 429, 511, 527, 586, 601, 647, 671; Ps. 85, 104, 117, 165, 174, 183, 198, 219, 228, 233, 243, 373, 384, 413, 518, 530, 585^b, 614, 722, 733, 775, 807, 847, 878, 882, 910, 946, 995, 1071-1072, 1197, 1234; Rud. 612, 838, 889, 892, 1001, 1004, 1016=1039, 1078, 1117-18, 1166, 1184, 1195, 1217, 1269, 1281, 1354, 1363; Stich. 85, 152, 243, 325, 426, 430, 459, 462, 511, 531, 581, 603, 611, 613, 670, 684, 688; Tri. 25, 844, 911; Tru. 423^a, 702, 739, 816, 892.

Veamos cada uno de los casos.

En Anf. 366, Mercurio dice a Sosias *"Ne tu istis hodie malo tuo compositis mendaciis aduenisti, audaciai columen, consutis dolis"*, reprochándole el que haya venido "hoy" de esa forma. En 398, el dios insiste diciendo de nuevo a Sosias la expresión con *"hodie"* comentada ya en la página 622. En 426, es Sosias quien dice: *"In tabernaculo, id quidem hodie numquam poterit dicere"*. En 462, Sosias dice: *"Ut ego hodie raso capite caluus capiam pilleum"*. En 480, Mercurio asegura que: *"Nunc de Alcmena / hodie illa pariet filios geminos..."*. En 583, Anfitrión dice: *"Hodie proinde ac meritus es"*. En 686, Anfitrión y Alcmena discuten y el marido asegura a su mujer: *"Immo equidem te nisi nunc hodie nusquam uidi gentium"*. En 771, Alcmena dice: *"Qua hodie meus uir donauit me"*. En 875, Júpiter dice en un largo monólogo: *"Frustrationem hodie iniciam maxumam..."*. En 1003, Mercurio, en un largo monólogo dice: *"Eum fecisse ille hodie arguet..."*. En 1043, Anfitrión emplea la fórmula con *"hodie"* comentada en el capítulo IV, pág. 591. En 1061, Bromia, monologando, vuelve a informar a los espectadores de que Alcmena en un mismo día ha parido gemelos así: *"Ita erae meae hodie contigit: nam ubi parturit..."*. En 1091, Bromia informa a Anfitrión: *"Postquam parturire hodie uxor occepit tua"*.

En As. 20, Libanio dice a Demeneto: *"Siquid meum erga hodie falsum dicere"*. En 74, Demeneto dice: *"Nam me hodie orauit Argyrippus filius"*. En 98, Demeneto dice a Libanio: *"Non obfuturum, si id hodie effeceris"*. En 103, Demeneto dice: *"Perfícito argentum hodie ut habeat filius"*. En 496, Leónidas dice al mercader: *"(S)ci-*

bam huic te capitulo hodie". En 670, Leónidas dice: "*Atqui pol hodie non feres, ni genua confricantur*". En 674, Leónidas dice: "...*et si hoc meum esset hodie*". En 699, Libanio dice a Argiripo: "*Vehes pol hodie me...*". En 936, y en relación con el tema de la cena, Artémona dice a Demeneto: "*Ecator, cenabis hodie...*".

En Au. 262, Megadoro dice a Euclión: "*Hodie quin faciamus num quae causa est?*". En 271, Euclión dice: "*Hodie huic nuptum Megadoro dabo*". En 289, Estróbilo dice: "*Sed erus nuptias meus hodie faciet*". En 364, el esclavo Pitódico dice: "*Quos pol ut ego hodie seruem cura maxima est*". En 371, Euclión, solo en escena, dice: "*Volui animum tandem confirmare hodie meum*". En 408, el cocinero Congrio dice: "*Neque ego unquam nisi hodie ad Bacchas ueni in Bachanal conquinatum*". En 419, Euclión dice: "*Homo nullu est te scelestior qui uiuat hodie*". En 569, Megadoro dice a Euclión: "*Potare ego hodie, Euclio, tecum uolo*". En 662, Estróbilo, solo en escena, dice: "*Quam non ego illi dem hodie insidias seni*". En 786, Euclión dice a Licónides: "*Quem propter hodie auri tantum perdidi infelix, miser*". En 820, Licónides dice a Estróbilo: "*Repperi hodie*".

En Bacch. 94, Baquis I dice a Pistoclero en relación con la cena: "*Ego sorori meae cenam hodie dare uolo uiaticam*". En 102, Baquis II dice: "...*hic tibi hodie euenit bonus*". En 642, el esclavo Crísalo dice: "*Erum maiorem meum ut ego hodie ludi lepide...*". En 744, Crísalo dice a Mnesíloco: "*Sed, pater, uide ne tibi hodie*

uerba det. En 859, Cleómaco dice a Crísalo: "*Nihili est lucri quod me hodie facere mauelim*". En 903, Cleómaco dice a Crísalo: "*Hodie exigam aurum hoc?*". En 1094, el senex Nicóbulo dice en un largo monólogo: "*Chrysalus me hodie lacerauit...*". En 1128, Baquis II dice a Baquis I: "*Pol hodie altera iam bis detonsa certo est*". En v. 1195, Baquis I dice a Nicóbulo: "*Neque, si hoc hodie amiseris...*".

En Cap. 40, el director de la compañía vestido de prólogo dice: "*Et hic hodie expediet hanc docte fallaciam*". En 348, Tíndaro dice a Hegión: "*Neque adeo cui suum concredat filium hodie audacius*".

En Cas. 247, Lisídamo dice a Cleóstrata: "*Si ego in os meum hodie uini guttam indidi!*". En 388, Olimpión dice a Lisídamo: "*Credo hercle, hodie deuotabit sortis, si attigerit*". En 467, Lisídamo dice a Calino: "*Ut ego hodie Casinam deosculabor*". En el verso 473, Olimpión dice a Lisídamo: "*At non opinor fieri hoc posse hodie*". En 608, Lisídamo dice a Alcésimo: "*Numquam tibi hodie 'quin' erit, plus quam mihi*". En 668, Pardalisca dice a Lisídamo: "*Immo si scies dicta quae dixit hodie!*". En 693, Pardalisca dice a Lisídamo: "*Occisurum ait, altero uilicum hodie*". En 700, Lisídamo dice a Pardalisca: "*Atqui ingratiis, quia non uolt, nubet hodie*". En 726, el esclavo Olimpión dice a Lisídamo: "*Aha, hodie... lus*". En 732^b, el esclavo Olimpión dice a Lisídamo de nuevo: "*Nisi me uis/ uomere hodie?*". En 765, la criada Pardalisca dice: "*Quin agitis hodie? quin datis, si quid datis?*".

En Cist. 2, Selenio dice: "*Mea Gymnasium, et matrem tuam*

tum id mihi hodie". En 16, la lena dice a Selenio: "*Ventum gaudeo ecastor ad te, ita hodie hic acceptae*". En 462, Alcesimarco, en un verso muy deteriorado, dice: "*At< ego nec d>o neque te a<mi>ttam ho<di>e, nisi quae uolo tecum loqui*". En 524, Alcesimarco dice a Melenis: "*Nisi ego teque tuamque filiam aeque hodie obtruncauero*". En 537, Lampadión dice, solo en escena: "*Ut illaec hodie, quot modis...*".

En Curc. 143, Fédromo dice a Palinuro: "*Nam confido parasitum hodie aduenturum*". En 614, Curculio dice a Terapontígono: "*...quam ab lenone abduxti hodie, scelus uiri*". En 689, Terapontígono dice a Fédromo: "*Quia ego ex te hodie faciam pilum caputularium*".

En Ep. 157, Estratipocles dice, anunciando su salida de escena: "*Eamus intro huc ad te, ut hunc hodie diem/ luculentum habeamus*". En 272, Epídico dice a Perífanos: "*Hodie non uenit*". En 495, Perífanos dice al militar: "*Mercatus te hodie est de lenone Apoecides?*".

En Menaech. 124, Menecmo I dice a su mujer, entrando en escena y saliendo de su casa: "*Hodie ducam scortum atque aliquo ad cenam...*". En 185, Menecmo I dice a Erotio: "*Ego istic mihi hodie adparari iussi...*", y Erotio le contesta: "*Hodie id fiet*". En el v. 200, Menecmo I le contesta al parásito: "*Surrupui hodie...*". Para el verso 217, cf. lo que dice el parásito en pág. 623. En 564, el parásito dice: "*Ferebat, hodie tibi quam surrupuit domo*". En

En 588, Menecmo I en un largo monólogo dice: "*Sicut me hodie nimi's sollicitum cliens...*". En 597, Menecmo dice: "*Meque adeq qui hodie forum /umquam...*". En 601, Menecmo I finaliza su largo monólogo con un: "*Quam hodie uxori abstuli atque huic detuli Erotio*". En 630, Menecmo I dice al parásito: "*Neque edepol ego prandi neque hodie...*". En 1013, Mesenión dice a Menecmo I: "*Maximo hercle hodie malo uostro istunc fertis*". En 1050, Menecmo II dice a Mesenión: "*Men hodie usquam conuenisse te, audax...*". En 1075, Menecmo II de nuevo dice a Mesenión: "*Te hodie mecum exire ex nauis?*" En 1137, Menecmo I dice a Menecmo II: "*Namque edepol hic mihi hodie iussi*".

En Mil. 214, Periplectómeno dice a Palestrión: "*Numquam hodie quiescet prius quam id quod petit perfecerit*". En 278, Escéledro dice: "*Ne hercle hodie quantum hic familiariumst*". En 284, Escéledro dice a Palestrión: "*Simiam hodie sum sectatus nostram*". En 581, Escéledro dice a Periplectómeno: "*Numquam hercle ex ista nassa ego hodie escam pètam*". En 814, Palestrión dice: "*Eripiam ego hodie concubina militi*". En 948, Pirgopolinices dice a Palestrión: "*Nam ego hodie ad Seleucum regem misi parasitum meum...*". En 1007, Palestrión dice a Pirgopolinices: "*Tibi si illa hodie nupserit*". En 1311, Palestrión dice a Filocomasio: "*Quid modi flendo, quaeso, hodie facies?*". En 1366, Pirgopolinices dice a Palestrión: "*...uerum cum antehac tum hodie maxime*". En 1412, Periplectómeno dice a Pirgopolinices: "*Quod tu! hodie hic uerberatu's aut quod uerberabere*". En 1421, Carión dice: "*Vt ted hodie hinc amittamus*".

En Most. 174, Filolaques dice a Escafa: "*Ergo ob istoc*

uerbum te, Scapha, donabo ego hodie aliqui". En 253, Filolaques dice a Filematio: "*Dabo aliquid hodie peculū tibi Philematium mea*". En 427, Tranión dice: "*Ludos ego hodie uiuo...*". En 510, de nuevo Tranión dice: "*Periī!, illisce hodie hanc conturbabunt fabulam*". En 529, Tranión dice: "*Et ego - tibi hodie ut det...*". En 953, Fanisco dice: "*Nam nisi hinc hodie emigrauit aut heri*". En 1004, Teoprópides dice: "*Quia hodie adueni peregre...*". En 1040, Teoprópides dice: "*Quis me exemplis hodie edificatus est*". Para el v. 1067, cf. lo dicho en la página 622.

En 1113, Tranión dice: "*Numquam edepol hodie inuitus destinant tibi*". En 1129, Calidamates se dirige a Teoprópides y le dice: "*Hic apud nos hodie cenes*".

En Per. 167, Tóxilo dice a Sagaristión: "*Me esse effecturum hodie*". En 336, el parásito Saturión dice: "*Venibis tu hodie, uirgo*". En 401, el leno Dórdalo, solo en escena, dice: "*Qui mihi iuratu est sese hodie argentum dare?*" En 733, Tóxilo dice a Dórdalo: "*Ne ego hodie tibi bona multa feci*". En 795, Dórdalo dice a Pegnión: "*...quo modo me hodie uorsauisti?*"

En Poe. 121, el actor que recita el prólogo dice el verso visto en el capítulo I, página 44. En 124, vuelve a decir: "*Hic qui hodie ueniet, reperiet suas filias*". En 163, Milfión dice a Agorastocles: "*Vin tu illam hodie sine [damno et] dispendio/ Tuo tuam libertam facere?*". En 191, Agorastocles dice a Milfión: "*Aphrodisia hodie sunt*". En 256, de nuevo Agorastocles dice: "*Dig-*

num Venere pol quoi sint Aphrodisia hodie". En 317, Anterástile dice a Adelfasio: "*Nimia nos socordia hodie tenui*". En 429, Agorastocles dice a Milfión: "*Ut non ego te hodie...*". En 511, Agorastocles, solo en escena, dice: "*Quin si ituri hodie estis*". Para el verso 527, cf. lo dicho en el capítulo IV, página 566.

En 586, Milfión dice a Agorastocles: "*Hodie iuris doctiores non sunt qui lites creant*". En 601, uno de los testigos dice: "*Et quidem quasi tu nobiscum adueniens hodie oraueris*". En 647, Colibisco dice: "*Cum praeda hic hodie incedet uenator domum*". En el v. 671, el leno Licón dice: "*...si ego illum hodie ad me hominem adlexero*".

En Ps. 85, Calidoro dice: "*Actum est de me hodie*". En 104, Pséudolo dice: "*Spero alicunde hodie me bona opera...*". En 117, Calidoro dice: "*Dabisne argenti mi hodie uiginti minas?*". En 165, Balión informa de que el momento de la acción tiene lugar el día de su cumpleaños así: "*Nam mi hodie natalis dies est*". En 174, en el mismo monólogo, el leno dice: "*Inclutae amicae, nunc ego scibo atque hodie experiar*". En 183, Balión sigue diciendo: "*Domi nisi malum uestra opera est hodie improbae?*". En 198, el leno dice: "*Nisi hodie mihi ex fundis tuorum amicorum omne huc penus*". En 219, Balión dice: "*Num quopiam est hodie tua tuorum opera...*". En 228, el leno dice: "*Nisi hodie mihi ex fundis tuorum amicorum omne huc penus adfertur*". En 234, Pséudolo dice: "*Mittam hodie huic suo die natali malam rem magnam*", recordando el nuevo día de la acción. En 243, Pséudolo insiste en la misma idea y dice a Balión: "*Hodie nate, heus, hodie nate, tibi ego dico, heus, hodie nate*". En 373, Balión dice: "*Nisi*

mihi hodie attulerit miles quinque quas debet minas" . En 384, Pséudolo dice: "*Hoc ego oppidum admoenire ut hodie capiatur uolo*". En 413, el esclavo Pséudolo dice: "*Effodiam ego hodie...*". En el v. 518, Pséudolo, de nuevo, dice: "*Em, istis mihi tu hodie manibus argentum dabis*". En 530, el esclavo dice: "*Effectum hoc hodie...*". En 585^b, el esclavo de nuevo dice: "*Hoc ego oppidum admoenire ut hodie capiatur uolo*" . En 614, Pséudolo dice: "*Procudam ego hodie hinc multos dolos*". En 722, Pséudolo dice: "*Liberam hodie tuam amicam amplexabere*". En el v. 733, el esclavo dice: "...*quas hodie reddam*". En 775, un esclavo joven dice: "*Nunc huic lenoni hodie est natalis dies*", recordando el cumpleaños del leno. En 807, el cocinero dice: "*Hoc ego fui hodie solus obsessor fori*". En 882, el cocinero dice: "*Nam ego ita conuiuis cenam conditam dabo hodie*". En 910, Pséudolo dice: "*Neque hoc opus quod uolui hodie efficiam*". En 946, Pséudolo dice: "*Vt ego accipiam te hodie lepide*". En 995, Simias dice: "*Nam necessest hodie Sicyoni me esse aut cras mortem exsequi*" . En 1071-2, Balión dice: "*Si ille hodie illa sit potitus muliere . Siue eam tuo gnato hodie...*". En 1197, Balión dice: "*Nil est hodie hic sucophantis...*" . En 1234, de nuevo Balión dice: "*Qui illum ad me hodie adlegauit...*" . En Rud. 612, el senex Démones dice: "*Numquam hodie quiui ad coiecturam euadere*" En 838, Lábrax dice: "*Certumst hasce hodie usque obsidione uincere*" En 889, Cármides dice: "*In neruom ille hodie nidamenta conferet*". En 892, Démones dice: "*Bene jactum et uolup est me hodie his mulierculis*". En 1001, Gripo dice: "*Quod scelus hodie hoc inueni!*". En 1004, Tracalión dice: "*Tu istunc hodie non feres...*". En 1016, Gripo dice: "*Numquam hercle hinc hodie ramenta fies fortunatior*" (=1039).

En 1078, Tracalión dice: "*Neque meum esse hodie umquam dixi*". En 1117-18, Gripo dice: "*Quaeso, enumquam hodie licebit mihi loqui?/ Vnum uerbum faxis hodie...*". En 1166, Gripo dice: "*Qui te di omnes perdant, qui me hodie oculis uidisti tuis*". En 1184, Gripo, solo en escena, dice: "*Sumne ego scelestus, qui illu<n>c hodie excepi uidulum?*". En 1195, el senex Démones dice: "*Ego hodie, quod neque speraui neque credidi*". En 1217, Tracalión dice: "*...hodie ut liber sim...*". En 1269, Pleusidipo dice: "*Censen, hodie despondebit eam mihi, quaeso?*". En 1281, el leno Lábrax dice: "*Quis me est mortalis miserior qui uiuat alter hodie?*". En 1354, el leno Lábrax dice: "*Non ego illi<c> hodie debeo triobolum*". En 1363, el senex Démones dice: "*Cum crepundiis, quibuscum hodie filiam inueni meam*".

En Stich. 85, Antifón dice: "*Perplexabiliter earum hodie perpauefaciam pectora*". En 152, Panegiris dice a Pánfila: "*Si quae forte ex Asia nauis heri/ aut hodie uenerit*". En 243, Crocotio dice a Gelásimo: "*Eu ecastor risi te hodie multum*". En 325, Pina-cio dice: "*Potes: hodie non cenabis*". En 426, Estico dice a Epígnomo: "*Ducam hodie amicam*"; y en 430, en un tema relacionado con la cena, Epígnomo dice a Estico: "*Vbi cenas hodie?*". En 459, Gelásimo dice a Epígnomo: "*Auspicio /hodie/ optumo exiui foras*". En el v. 462, Gelásimo vuelve a decir: "*Nam ut illa uitam repperit hodie sibi*". En 511, Antifón dice a Panfilipo: "*Te apud se cenaturum esse hodie...*". En 531, Epígnomo dice a Panfilipo: "*Hodiene exoneramus nauem, frater?*". En 581, Gelásimo dice a Panfílipa: "*Ita*

mi auctores fuere ut egomet me hodie iugularem...". En el v. 603, Epígnomo dice a Gelásimo: "*Faciet auctore hodie ut illum decipiat*". En 611, Panfilipo dice a Gelásimo: "*Per hanc tibi cenam incenato, Gelasime, esse hodie licet*". En 613, Gelásimo dice a Panfilipo: "*Edepol te hodie lapide percussum uelim*". En 670, Sagarino dice a Estico: "*Volo eluamus hodie*". En 684, Sagarino dice: "*Omnibus modis temptare certumst nostrum hodie conuiuium*". En 688, Estico dice a Sagarino: "*Nam hinc quidem hodie polluctura praeter nos iactura dabitur nemini*".

En Tri. 25, el senex Megarónides dice, solo en escena: "*Nam ego amicum hodie meum /concastigabo pro commerita...*" En 844, el sicofante, solo en escena, dice: "*Tribus nummis hodie locaui ad artis nugatorias*". En 911, Cármides dice: "*Temperi huic hodie anteueni*".

En Tru. 423^a, Fronesio dice: "*Dis hodie sacrificare pro puero uolo*". En 620, Estratófanos dice: "*Perii hercle hodie, nisi hunc a te abigo*". En 702, el joven Diniarco dice: "*Ita ad me magna nuntiauit Cyamus hodie gaudia*". En 739, Diniarco dice: "*Dedi equidem hodie*". En 816, Calicles dice: "*Numquam te facere hodie quiui...*". En 892, Fronesio dice a Astafio: "*Ne istum ecas- tor hodie ast <ut> is conficiam fallaciis*".

2- Fórmula "Ego (tu) hodie"

Según H. Luchs, "Zu Plautus", Hermes VI, 1871, p. 275;

la fórmula es muy usual en Plauto y se encuentra en: Au. 573, Bacch. 776, Menaech. 903, 1061, Most. 1067. Nosotros añadimos algunas variantes como: Anf. 752, Per. 457, Ps. 413.

En Au. 573, Megadoro dice: *"Ego te hodie reddam madidum, si uiuo probe..."* : "En este día, si vivo, te ablandaré...".

En Anf. 752, Anfitrión dice: *"Audiuistin tu hodie me illi dicere..."* .

En Bacch. 766, el esclavo Crísalo dice: *"Versabo ego illunc hodie, si uiuo, probe"*.

En Menaech. 903, aceptamos la lección de los códigos con *"hodie"* y no con *"hominem"* (conjetura de Mueller, Ernout IV, pág. 68), dado lo frecuente que es la fórmula. Menecmo I dice: *"Quem ego hodie, si quidem uiuo, uita euoluam suam"*. En 1061, Menecmo I dice: *"Facietis ut ego hinc hodie abstulerim pallam et spinter"* mientras sale de la casa de Erotio.

Para Most. 1067, cf. lo dicho en la página 622 de este mismo capítulo.

En Per. 457, el esclavo Tóxilo dice: *"Nunc ego lenonem ita hodie intricatum dabo"*.

En Ps. 413, el esclavo Pséudolo dice: *"Effodiam ego hodie"*

quas dem... "

3- Fórmulas "*hic dies*" y variantes

Esta expresión la estudia H. Drexler en "Plautinische..." pág. 53, nota 1, 2 como variante de "*hadie*", diciendo que se encuentra sobre todo en Terencio Andr. 189, Eun. 540, Hec. 863, 880, Ad. 521= '*hunc diem*' y '*hos dies*' de Eun. 793. Cf. Radford, A. J. of. Phil. XXV, 406 ss.

En Plauto hemos encontrado variantes de esta expresión en: Anf. 672; Cist. 16; Ep. 576; Menaech. 112, 305, 457, 466, 474, 598, 692, 749, 899, 959, 1061; Mil. 565, 861. Per. 264, 780; Poe. 77, 217, 503; Ps. 128, 301, 534, 899, 1158; Rud. 1416; Stich. 267, 424, 452-3, 478, 501, 517; Tri. 287^b, 961.

En Anf. 672, Sosias dice a Anfitrión: "...*tu mihi diuini quicquam creduis post hunc diem*".

Para Cist. 16, cf. lo dicho en la página 627.

En Ep. 576, Filipa dice: "...*ego hanc oculis uidi ante hunc diem*".

En Menaech. 112, Menecmo I dice, mientras habla a su mu-

jer, que queda dentro de su casa: *"Praeterhac si mihi tale post hunc diem"*. En 305, Menecmo II pregunta: *"Tun cyathissare mihi soles, qui ante hunc diem..."*. En 457, el parásito Penículo dice: *"Adfatim est hominum, in dies qui singulas escas edint, / quibus negoti nil est..."*. En 466, Menecmo II dice: *"Potine ut quiescas? ego tibi hanc hodie probe/lepideque concinnatam referam temperi"*. En 474, Menecmo II dice al parásito: *"Pro di immortales, cui homini umquam uno diē/boni dedistis plus, qui minus sperauerit?"*. En 598, Menecmo I dice: *"Diem corrupti optimum / iussi adparari prandium"*. Para el verso 692, cf. lo dicho en cap. II, pág. 170 y cap. III, pág. 462. En 749, Menecmo II dice: *"Eodem die illum uidi quo te ante hunc diem"*. En 899, Menecmo I, sin ver a los restantes personajes en escena, dice: *"Edepol ne hic dies peruorsus atque aduorsus mi optigit"*. En 959, Menecmo I dice: *"...numquam aegrotaui unum diem"*. Para 1061, cf. lo dicho en la página 634.

En Mil. 565, Escéledro dice: *"Egone si post hunc diem..."*. En 861, Lurción dice: *"...atque hoc in diem extollam malum"*.

En Per. 264, el esclavo Sagaristión dice: *"Diu quo bene erit, die uno adsoluam"*. En 780, Dórdalo dice: *"...pessimus hic mihi dies hodie inluxit"*.

En Poe. 77, el actor que recita el prólogo dice: *"Quom"*

ipse obiit diem! En 217, Adelfasio dice: "...ad hoc quod diei est"
En 503, Antaménides dice: "*In hunc diem iam tuus sum mercennarius!*"

En Ps. 128, Pséudolo dice: "*In hunc diem a me ut caueant!*"
En 301, Balión dice: "*Eme die...id uendito oculata die!*". En 534, Pséudolo dice: "*Non unum [quidem] <in> diem [modo]*". En 622, Hārpax dice: "...ante hunc diem". E. H. Sturtevant en su edición de "Pséudolo", dice en relación a este verso: "De los versos 49-50 y 60 se desprende que el dinero no se iba a pagar al día siguiente, sino que de ellos se deduce que el mismo día de la obra era el día que se debía efectuar el pago".

En 899, Balión dice: "*Nam eum circum ire in hunc diem!*".
En 1158, Hārpax dice: "*Iam diem multum esse?*"

En Rud. 1416, Gripo dice: "*Numquam hercle iterum defraudabis me quidem post hunc diem!*".

En Stich. 267, Gelásimo dice a Crocotio: "*Quae numquam iussit me ad se arcessi ante hunc diem!*". En 424, Epígnomo dice a Estico: "*Sumas, Stiche/in hunc diem te nil moror!*" En 478, Epígnomo dice a Gelásimo: "*Alium conuiuium quaerito tibi in hunc diem!*". En 501, Gelásimo, de nuevo dice a Epígnomo: "*Quaen eapse deciens in die mutat locum!*". En 517, Panfilipo dice a Antifón: "*In hunc diem!*"

En Tri. 287^b, Filtón, en un largo monólogo, dice: "*Haec*

dies noctes cauto tibi ut caueas". En 844, el sicofante pronuncia la expresión ya comentada en la página 633.

Para el verso 911, cf. lo dicho en página 633. En 961, Cármides dice: "*Neque oculis ante hunc diem umquam uidi...*" .

MOMENTOS DEL DIA EN LOS QUE TIENEN LUGAR LAS DISTINTAS SECUENCIAS
DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA

1) La acción empieza al amanecer

En una serie de obras plautinas, aunque la acción comienza "*in medias res*", en algún momento de la obra se informa de que la trama empezó al amanecer. Esta información se hace por fórmulas lingüísticas como "*cum luci semul*" y variantes, o bien por otras referencias lingüísticas.

Solo en casos como el del "Rudens" el principio de la acción coincide con el amanecer, y avanzan paralelamente la intriga y día. Hay, como veremos, algunas referencias al naufragio de la noche anterior, noche terrible todavía cercana, pero es para contrastarla con la claridad, la bonanza y la vida que han vuelto con la luz primera del amanecer.

Como caso aislado y a la vez modélico de la forma como transcurría en Plauto el día de la acción dramática, y cuáles eran las expresiones lingüísticas que sugerían cada uno de estos momentos del día (ya que se supone que la duración real de la acción no pasaba de un par de horas como máximo), empezaremos, pues, por el "Rudens".

Ya al comienzo de la obra la estrella de la mañana, Arturo (estrella principal de la constelación de Boote [Osa Mayor]), que aparece en otoño y que arrastra con dicha aparición o

desaparición violentas tempestades; según G. La Magna por el verso 4: [*tempore...suo*], el momento de su aparición es mediados de Septiembre), recita el prólogo, y en los versos 6-7 dice: "*Noctusum in caelo clarus atque inter deos / inter mortalis ambulo / interdus*". En los versos 83-4, el esclavo Esceparnión entra en escena exclamando: "*Pro di immortales. Tempestatem cuiusmodi / Neptunus nobis nocte hac misit proxima!*"

Más adelante, en el v. 102, Démones dice contemplando los desperfectos que la tempestad ha causado en su vivienda: "*Villam integundam intellego totam mihi*", y a continuación: "*Nam nunc perlucet ea quam cribum crebrius*". En 362, Ampelisca dice: "*Neptunus magis poculis hac nocte eum inuitavit*". En 561, el esclavo Esceparnión dice: "*Nocte hac aiunt proxima...*" y en los versos 593 ss., el senex Démones informa en un monólogo de los agitados sueños que han turbado su descanso la noche anterior (594, 595, 596): "*Velut ego hac nocte quae processit proxima*"; 597: "*Mirum atque inscitum somniaui somnium*"; 611: "*Nunc quam ad rem dicam hoc attinere somnium*". En 699, Ampelisca dice: "*Lautae ambae sumus opera Neptuni noctu*". En 899, otra vez el senex Démones recuerda sus agitados sueños de esta manera: "*Si dormiuisset domi*", y en 901: "*Vt tempestas est nunc atque ut noctu fuit*". Otra vez en 915: "*Nam ut de nocte multa impigreque...*". En v. 940, el pescador Gripo recuerda la tempestad así: "*Turbida tempestas heri fuit*". En 1307, el leno Lábrax dice: "*Hac proxima nocte in mari...*".

La acción avanza hacia el atardecer (v. 1289), en donde el pescador Gripo, entrando en escena y saliendo de su casa, dice

a las gentes que quedan en la misma: "*Numquam edepol hodie ad uesperum Gripum...*" . En este momento del día (v. 417), se empiezan los preparativos e invitaciones para la cena (v. 181, 1215, 1264, 1289, 1418, 1423).

En otras obras, la acción comienza antes de su desarrollo en escena . Así en "*Mercator*", aunque, como veremos, la intriga se desarrolla de noche, la acción ha empezado al amanecer. En el v. 255, el senex Demifón cuenta cómo al amanecer ha ido al puerto: "*Ad portum hinc abii mane cum luci semul*". Lo mismo ocurre en "*Poenulus*", en donde la acción ha empezado la noche anterior (v. 114): "*Is heri huc in portum nauis uenit uesperis*". Avanza al amanecer, y se desarrolla por la mañana. En los versos 217-18, Adelfasio cuenta como se ha acicalado desde el amanecer: "*Nam nos usque ab aurora ad hoc quod diei est...*". El v. 218: "*Postquam aurora inluxit numquam concessauimus*", nos parece, con Ernout (vol.V, pág. 181, nota 1), que es una repetición del verso precedente.

Las menciones al amanecer en otras obras se encuentran en: Anf. 543, en donde Mercurio dice al dios Júpiter en la noche en la que se desarrolla la acción: "*Eamus. Lucescit hoc iam*". Según Ussing, en su comentario a este verso, pág. 61: "Aquí el tiempo no se indica con el adverbio, sino con el pronombre. Este pronombre en ese tipo de frases, es también sujeto de ambos impersonales. Así en Curc. 182, en donde Palinuro dice: "*Hoc quidem edepol haud multo post luce lucebit*", y en Mil. 218, en donde Periplectómeno dice a Pales-trión: "*Vigila, inquam, expergiscere, inquam; lucet hoc, inquam*". Cf. Terencio Heaut. 410: "*Luciscit hoc iam*".

En 602, Sosias dice a Anfitrión: *"Nam ut dudum ante lucem ut a portu me praemisisti..."*. En 639, Alcmena dice: *"Atque is repente abiit a me hinc ante lucem"*. Y en 699, Alcmena de nuevo dice a Anfitrión: *"Nam dudum ante lucem et istunc te uidi"*.

En Cist. 525, Alcesimarco, encolerizado, dice a Melenis: *"Poste autem cum primo luce cras nisi ambo occidero..."*.

En Menaech. 1006, Mesenión ayuda a su amo Menecmo I, al que quieren encerrar por loco, y le retiene diciendo a los esclavos: *"Luci deripier in uia"*, esto es: "A plena luz del día", a pesar de que la acción ha empezado a primeras horas de la tarde (cf. pág. 646).

Que la acción de "Mercator" se desarrolla por la mañana lo demuestran los versos 225- 227, en donde el senex Demifón, solo en escena, relata el sueño que ha tenido la noche anterior así: *"Mirisque exemplis somnia in somnis danunt. Velut ego nocte hac quae praeteriit proxuma/ in somnis egi satis..."* Lo mismo ocurre en el v. 370, en donde Carino se queja de no haber podido dormir la noche anterior con un: *"Poste hac nocte non quieui satis me(a) ex sententia"*.

En Mil. 380 ss., Filocomasio cuenta el sueño que ha tenido durante la noche anterior así: *"Mihi hau falsum euenit somnium quod noctu hac somniaui"*, y Palestrión le pregunta: *"Quid somniasti?"* a lo que Filocomasio responde: *"Hac nocte in somnis mea soror geminast germana uisa"*. En 1343^b, y aunque el verso está

deteriorado, Filocomasio dice: "*Quid uideo? lux, salve...*" , y G. La Magna en su edición, pág. 128, comenta así el verso: "La desgraciada muchacha lo primero que hace es saludar a la luz del día de la que ha estado privada. No me parece que '*lux*' se refiera a Pleusicles como dicen algunos autores, o a Pirgopolinices como dicen otros. Filocomasio hasta este momento, no es dueña de sí misma. Saluda a la luz del día con la alegría de quien no esperaba verla más".

Pero este autor no tiene en cuenta que la acción del "Miles" se desarrolla esencialmente de noche y, aunque la obra está llegando a su fin, y pudiera haberse hecho ya de día, también es posible interpretar el verso como un saludo de enamorados, al estar dentro del elevado tono sentimental de todo el diálogo.

La acción de "Mostelaria" parece narrarse lentamente al ritmo del día de la misma. Empieza al amanecer (v. 372 ss.), sigue al medio día (v. 444, 579, 582), continúa al atardecer (700), y termina al anochecer (534), con el motivo de las cenas (v. 767, 1134). Así en el verso 372 ss. Tranión, muy de mañana, va en busca de su joven amo y lo encuentra todavía dormido. El esclavo pregunta: "*Quis istic dormit?*", y Filolaques le responde: "*Callidamates! . Suscita istum, Delphium*". Delfia lo zarandea (373): "*Callidamates, Callidamates, uigila!*", y el joven responde balbuciente hasta que ella le anuncia la llegada de su padre. En 444, Teoprópides llega a la ciudad y se encamina hacia su casa, y ve que las puertas de la misma están cerradas. Cf. cap. II, pág. 311.

Nosotros seguimos la opinión de la mayoría de los autores que, mediante esta fórmula lingüística, "sitúan" temporalmente la obra durante el día, y no entramos en la polémica de la puerta cerrada o abierta, pues tan solo nos parece dicción formularia para informar del momento de la acción. Sirve, además, para provocar el motivo de "golpear puertas" anunciando con ello la entrada de un nuevo personaje en escena (v. 445 ss.)= Stich. 308 ss.

En relación con este v. 444, Sonnenschein en su comentario de la obra dice: "Era inusual cerrar ('occludere') la puerta de la casa ('ianua', 'fores') durante el día, pero por esto no hay que deducir que era usual tenerla abierta". Cf. sobre el tema el artículo de Martley en Hermathena IV, 1883, pág. 303 ss.: "'Interdius', no es más que un antiguo adverbio según Bucheler, Lat. Decl. párrafo 158: la formación de 'interdius', a partir del genitivo 'dius', es paralela a la de 'interuias', por ello 'dius' es en esta expresión, el genitivo= 'durante el día' adverbializado, del tipo 'nox' = 'por la noche' (griego νυκτός)". En 579, Tranión pide al usurero que vuelva hacia el mediodía ("*Redito huc circiter meridiem*", con lo que volvemos a asegurarnos de que esta primera parte de la obra se desarrolla por la mañana), y el usurero responde (v. 582): "*Quid si hic manebo potius ad meridiem?*", lo que tal vez sirve para reemplazar a un mediodía muy cercano ya. En el v. 700, Tranión informa de cómo al senex Simón "se le prepara un mal asunto al atardecer": "*Res parata est mala in uesperum huic seni*". En el v. 534, el usurero entra en escena asegurando que "ya es por la tarde" con un: "*Numqua ullum uidi, quam hic mihi annus optigit?. A ma-*

ni ad noctem usque in foro dego diem". Luego la acción avanza hacia el atardecer, cuando Simón, saliendo a la puerta de su casa, dice (v. 767): "*Sol semper hic est usque a mani ad uesperum*". En 1134, la tarde avanza hacia el anochecer, tal como lo demuestran las palabras de Tranión a Teoprópolis: "*Ac tu ad me ad cenam*". Y un poco más adelante, con este anochecer termina la obra.

La acción de "Estico" se desarrolla al atardecer, pero ha empezado al amanecer, tal como lo demuestra el verso 364, en el que Pinacio dice a Panegiris: "*Post quam me misisti ad portum cum luci semul*". Respecto de esta fórmula, Enk en su comentario de la obra pág. 120, dice: "Cf. Kühner-Hezweissig I, pág. 295-6 y Stolz-Leumann, Lat. Gramm. p. 273". Petersmman en su comentario al verso dice: "'*Cum luci simul*', = 'juntamente con el alba' = 'al amanecer'. '*Luci*' es un antiguo locativo como en Anf. 165, Cist. 525, o como ocurre con '*temperi*', '*uesperi*', '*ruri*', '*domi*', etc.".

Finalmente citaremos la opinión de W. Wagner en su comentario al v. 748 de "Aulularia". En este verso Euclión, en una expresión metafórica, dice: "*Luci claro deripiamus aurum matronis palam*" y W. Wagner dice: "'*Luci claro*' en Non. 210, 7 cf. Bergk, Beiträge pág. 147: '*Luce clara*' codd. En nuestra lección intentamos salvar el genuino '*luci claro*' con Nonio, Comp. Ter. Ad. v. 3, 55: '*Cum primo luci*', donde el Bemmino da '*primo cum...*' frente a la lección '*prima luce*' de los manuscritos recientes. Cf. la nota de Bentley. Donato, cuyas notas están interpoladas, señala en este pasaje: '*Veteres masculino genere dicebam lucem*'. Plauto en Cist.

II, 1, 48 B da: '*quom primo luci*', y los manuscritos de Nonio dan la misma frase con un verso de Atta 468, 32= Ribb. Com. pág. 138. Pero en Cic. De off. III, 31, 112, todos los manuscritos. En una fábula de Ennio pasada a prosa por Gelio II, 29 (Enn. ed. Vahlen p. 160) tenemos '*primo luce*' como es la lectura del código Reg. of. Gronovius, los manuscritos recientes dan '*prima luce*'. La frase '*luci claro*' está citada de Varrón Sinefebo por Nonio 210. (Cf. Varro Bip. ed. 309. En general comp. Carisio p. 203 ed. Keil '*luci*'. También en Men. 1006: '*Luci deripier in uia*'). '*Luci*' se considera aquí como un adverbio como '*mani*', '*heri*' ('*mane*', '*here*'). Cf. Kerg. L. G., párrafo 784. Está claro que todos estos adverbios eran originariamente ablativos. Cómparese la frase '*cum primo mane*' en Bell. Afr. C. 62 y en Stich. 364 '*cum luci simul*'".

Hemos citado este largo e interesante comentario, para concluir que las expresiones "*cum luci simul*" y variantes, tienen, como la mayoría de fórmulas suplenaciales escenográficas, una clara ambivalencia en sus funciones, que está destinada a la economía teatral como otra de las virtudes plautinas. Lo mismo que ocurre con la expresión "golpear puertas", por ejemplo, informadora de un determinado decorado y anunciadora de entrada en escena de nuevos personajes, la expresión "*cum luci simul*" se presenta como estereotipo de alegría en muchos casos (Mil. 1343^b), y otros pueden ser dichos que equivalen a "muy pronto" (caso de Au. 748, Cist. 525), y no hay que buscar solo literalidad en ellas, sobre todo cuando la acción ha empezado en un momento determinado del día en el que el amanecer en escena resulta problemático. De todo ello

volveremos a hablar en nuestras conclusiones. (Cf. sobre el tema W. B. Sedwick en su comentario a "Anfitrión" pág. 99 y Ussing en su comentario a "Anfitrión" v. 403 que explica el 'luci' por 'luce' como: "Mientras haya luz").

2) La acción se desarrolla al atardecer

Esto ocurre en "dos Báquides" donde la acción parece haber comenzado a primeras horas de la tarde y avanza lentamente hasta bien entrada la misma. En 295-6, Crísalo cuenta a Nicóbulo cuando han llegado a puerto (que generalmente es el momento en el que realmente empiezan las obras con *νοστής*), y le dice: "*Rursum in portum recipimus*" y Nicóbulo le pregunta: "*Quid illi postea?*", a lo que Crísalo responde: "*Reuersionem ad terram faciunt uesper*!". Más adelante, en el v. 1203, a punto de terminar la obra, Baquis I dice: "*It dies. Ite intro accubitus*". En 1205, Baquis II sale definitivamente de escena con un: "*Vesper hic est, sequimini*".

Más dificultades nos ha presentado "Epídico", que parece haber sido deliberadamente encuadrada en la más absoluta intemporalidad por su autor, solamente en el v. 144, al principio de la acción, Estratipocles amenaza a Epídico con que: "*Nam ni ante solem occasum ... meam domum ne iubitas*". El verso está muy deteriorado y esta es la única indicación temporal clara de la obra. Así es que, con todos estos condicionantes, podemos deducir que la obra empieza a primeras horas de la tarde.

En "Persa", por el v. 710, deducimos que la obra ha em-

pezado al atardecer y que ya a la altura de este verso, se aproxima el anochecer con las invitaciones a cenar y los preparativos para la cena. Claro que también podría ser de otra forma, dado que la secuencia temporal plautina transcurre a saltos abruptos (en el v. 577, Sagaristi6n informa de que, en realidad, la acci6n ha empezado la noche anterior con un: "*Nam heri in portum noctu nauis uenit*"); en este verso, T6xilo dice a Sagaristi6n: "*Cras ires potius, hodie hic cenares*".

Y esto es todo lo que Plauto nos aclara en esta obra, salvo que el d1a de la acci6n coincide tambi6n con el cumplea6os de T6xilo (v. 768): "*Hinc diem suauem / meum natalem agitemus amoenum*".

En "Poenulus" s6lo en el v. 650, un testigo dice al leno: "*Nisi dudum mane ut ad portum processimus*", y A. Nucciotti en su comentario, p1g. 72, asegura que "*dudum*" = "*nuper*". Por lo dem1s la acci6n parece desarrollarse al atardecer, pues hacia el final de la obra, y en relaci6n con el tema de la cena, en el v. 1151 Agorastocles dice: "*Patruo aduenienti cena curetur uolo*".

3) La acci6n tiene lugar al anochecer o de noche

La lengua teatral plautina nos informa de que la mayor1a de las obras de Plauto suceden en estos momentos del d1a.

Veremos una serie de expresiones que as1 lo confirman.

3-1 Fórmulas lingüísticas que ambientan la acción en la noche: "*Noctis/est*", "*Hac nocte*" "*hac noctu*" y variantes

O. Skutsch, en su excelente estudio "*Noctu*", *Glotta*, 1953, págs. 307-10, establece diferencias entre las distintas fórmulas lingüísticas que substituyen la nocturnidad de la acción. Dice este autor: "La diferencia entre las fórmulas '*hac nocte*' / '*hac noctu*' es que '*hac nocte*' indica una mera determinación de tiempo: 'esta noche', mientras que '*hac noctu*' determina y describe el tiempo y resalta la nocturnidad de la acción. En otras palabras '*hac nocte*' se traduce: 'Esta noche' y '*hac noctu*' = 'da noche'".

Pasemos a ver cada una de estas expresiones.

En "*Anfitrión*" es evidente que la acción empieza de noche y la Νύξ Μακρά dura toda la obra, en virtud del milagro operado por el dios Júpiter para pasarla con su amada Alcmena.

Encontramos substituciones de nocturnidad en: 113, 149, 154-55, 162, 165, 255, 272-290, 292, 310, 404, 412, 532-3, 546-550, 602, 621, 639, 697, 701, 731.

Sobre el tema de la "larga noche" en esta obra cf. Casaubon, '*La Longue Nuit*' de Platón Le comique"; Dietze, *De Philemone comico*, Göttingen, 1901, pág. 22-3 y Vahlen en "*Plautus und die fa-*

bula Rhintonica", Rhein. Mus. XVI, 1861, pág. 472 ss.

En 113, Mercurio en su largo prólogo dice: "*Et haec ob eam rem nox est facta longior*". En 149, el dios hace la presentación de Sosias en escena con estas palabras: "*A portu illic nunc cum lanterna aduenit*" de lo que se deduce que amo y criado acaban de desembarcar de noche. En 154, Sosias siente miedo de caminar solo en lo avanzado de la noche y dice: "*Iuuentutis mores qui sciam, qui hoc noctis solus ambulem?*". Ussing en pág. 24 dice: "El miedo a jóvenes procaces y petulantes que infectaban las calles, lo refleja también Plauto en Stich. 606". Signorelli, en su comentario del verso pág. 44, dice: "Sobre las costumbres de los jóvenes es un tema que se repite en Plauto" (cf. nota 6 de este autor). Sobre "*hoc noctis*", Signorelli dice: "'Hoc' es un ablativo neutro y 'noctis' un genitivo de cualidad". En 155, Sosias habla de los "*tresuiri nocturni*" o cuerpos de seguridad pública que patrullaban las calles de Roma (cf. Ernout vol. I, pág. 18, nota 1). En 162, Sosias relata que "*qui hoc noctis a portu ingratis excitauit*". En el v. 165, el criado se queja de que su amo no haya esperado a la luz del día para enviar su mensaje a Alcmena así: "*Nonne idem hoc luci me mittere potuit?*". En 255, Sosias dice a Mercurio: "*Sed proelium id tandem dimit nox interuentu suo*". En 272 ss., Sosias, un tanto confundido por el prodigio de duración de la noche, se expresa hermosa y poéticamente como solo Plauto sabe hacerlo. Dice al esclavo: "*Credo, ego hac noctu Nocturnum obdormisse ebrium. Nam se septentriones quoquam in caelo commouent. Neque se Luna quoquam mutat atque uti exorta est semel. Nec Iugulae neque Vesperugo neque Vergiliae*"

cidunt. Ita statim stant signa neque nox quoquam concedit die".

Sobre este hermoso texto, Ussing en su comentario pág. 38, dice: "Sosias se admira de que la noche no avanza. Macrob. Saturn. I, 4, que cita a Ennio, dice: '*Noctu concubia*' y '*hac noctu filo pendebit Etruria tota*'. '*Nocturnus*'; dios de la noche, que rige la noche. Apelativo que se encuentra en Orell. Inscr. Lat. III n. 5857 ss. '*Septem triones*' ("*Septentriones*" Ernout); Osa Mayor, que Cic. en Nat. Deor. II, 41, 105 utiliza: '*Helice, cuius quidem clarissimas stellas totis noctibus cernimus. Quas nostri septem soliti uocitare triones*'. Cf. Varrón L. L. VII, 74, Festo pág. 339 M. v. 270 (274 Ernout). '*Neque se Lunam quoquam mutat*! El esclavo niega que la luna se haya movido del lugar donde apareciera por vez primera: '*Sed mutat*', cf. Liv. V, 46, 11: '*Mutari finibus*'.

Continúa diciendo Sosias: '*Nec Iugulae neque Vesperugo neque Vergiliae occidunt. Vesperugo*, según Varrón l.l: '*Stella quae uespere oritur*'. '*Vesper*' = "Εσπερος. Quint. I, 7, 12: '*In puluinaris Solis, qui colitur iuxta aedem Quirini, Vesperugo quod Vesperuginem accipimus*'. Cf. Martian. Capell. VII, p. 883. '*Vergiliae*' estrellas a las que los griegos llamaban Πλειάδες. (Cf. Cic. Arat. 261 ss.). A pesar de lo alarmado que está Sosias, el dios Mercurio también eleva su oración a la noche y le dice (v. 277): "*Perge, Nox, ut occepisti...*".

Sosias en el v. 279, insiste: "*Neque ego hac nocte longioram me uidisse censeo*". "No creo haber visto noche tan larga", y

añade (v. 282-3): "*Credo edepol equidem dormire Solem / mira sunt nisi inuitauit sese in cena plusculum*": "El sol se ha quedado dormido, o tal vez rezagado, en una cena interminable". En 292, Sosias va a empezar el diálogo con Mercurio ("*hoc noctis*"). Cf. lo dicho en el capítulo III, página 366. En 310, Sosias dice: "*Apage, non placet me hoc noctis esse: cenauit modo*". En 404, Sosias contesta asombrado a Mercurio: "*Nonne hac noctu nostra nauis ex portu Persico uenit...?*", y Mercurio lo confunde con la misma frase en 412: "*Nam noctu hac soluta est nauis nostra e portu Persico*". En 532-33, Alcmena y Júpiter discuten. Ella se queja de que él la abandona la misma noche de su llegada: "*Nam qua nocte ad me uenisti eadem abis*", él cree que ya es tiempo de regalar la luz a los mortales (533): "*Tempus <est>; exire ex urbe prius quam luceat uolo*", y cuando se queda solo, el dios agradecido a la fiel noche que ha obedecido sus deseos amorosos, la hace morir para que la luz se haga sobre el mundo.

Es el momento de la obra en el que empieza a amanecer. Cf. el verso 543 en la pág. 641, en donde ya Mercurio contempla el prodigio de la luz, y seguidamente dice estas hermosas palabras (v. 545-550):

*"Nunc te, Nox, quae me mansisti, mitto ut <con>-
cedas die .*

Ut mortalis inlucescat luce clara et candida .

Atque quanto, Nox, fuisti longior hac proxima

Tanto breuior dies ut fiat faciam ut aeque disparet.

*Ei; dies e nocte accedat*²⁸⁾.

Para este amanecer tardío, deseado, blanco, hemos escogido el comentario de A. Traina en "Comoedia...", pág. 183-4.

"En el v. 543, '*hoc*' actúa como sujeto de '*lucescit*', un 'se hace de día' que hace intraducible el '*hoc*' a no ser con un gesto de la mano hacia el cielo. (Cf. Mil. 218: '*Expergiscere, inquam, lucet hoc*'; Ter. Heaut. 410: '*Lucescit hoc iam*'). Para el valor epidíctico de '*hoc*', cf. el v. 461 en donde '*ille*' tiene el mismo valor y Curc. 182. '*Die*' es una forma de dativo que alterna con '*diei*' y que según Gelio (9, 14, 21) es la forma preferida por los puristas: '*In casu...dandi qui purissime locuti sunt non faciei ut nunc dicitur sed facis dixerunt*'. Cf. 276: '*Neque nor quoquam concedit die*', y Ter. Andr. 296. Más adelante, en el verso 547, '*inlucescat*', que con el acusativo '*mortales*' muestra que aquí el preverbio '*in*' se siente como local: 'Sobre', como en Bacch. 255: '*Luna, sol Dies... scelestiorem nullum inluxere alterum*': "No resplandecieron sobre otro más...". '*Luce clara et candida*': La alocución a la noche es un topos trágico (cf. el prólogo de la 'Hécuba' eurípidea: $\tau\omega\ \nu\upsilon\chi\ \lambda\epsilon\phi\alpha$). El elevado estilo trágico de este texto, que convierte a la obra en algo más que una comedia, viene arropado por figuras etimológicas como: '*Inlucescat luce*', y la sinonimia aliterante: '*Clara et candida*'".

En 602, Sosias informa a Anfitrión de la llegada del ama-

necer. Cf. lo dicho en pág. 642. En 621, Anfitrión tranquiliza a Sosias diciéndole que tal vez se ha quedado dormido durante la noche y ha visto al "otro Sosias", así: *"Ibi forte istum si uideres quendam in somnis Sosiam"*. Según W. B. Sedwick, en su comentario de "Anfitrión" pág. 103: *"'In somnis' es normal en latín, ej. en Trag. frag. inc. G. R. (Ennius Alexander?): 'Mater grauida parere se ardentem facem uisa est in somnis'. ; Acc. Brut. 19: 'Visum est in somnis pastorem ad me adpellere'.* La expresión (que ambienta y sugiere perfectamente la nocturnidad), se encuentra en: Merc. 226, Mil. 383 ss., Most. 493, Cu. 260; Anf. 622, 697, 726; Rud. 561. Cic. Phil. 2, 12: *'Edormi, inquam, crapulam et exhale'*; Hor. S, 2. 3. 61: *'Ilionem edormit'* ; Rud. 561".

En 639, Alcmena se queja de que solo ha visto a su marido durante la noche así: *"Noctem unam modo; atque is repente abiit a me hinc ante lucem"*, verso que resume perfectamente toda la trayectoria temporal de la obra: una larga noche y un breve amanecer. En 697, Sosias dice: *"Dum edormiscat unum somnum"*. Para el verso 701, cf. lo dicho en capítulo II, pág. 157; y por último en 731, Anfitrión dice a su mujer: *"Te heri me uidisse, qui hac noctu in portum aduecti sumus?"*.

En "Asinaria", la acción empieza al atardecer y se desarrolla de noche. Lo sabemos por los versos 194, 597-99, 624, 873.

En 194, Cleereta dice a Diábolo: *"Hanc tibi noctem hono-*

ris causa gratiis dono dabo". En 597-99, Argiripo dice a Filenio: "*Nox, si uoles, manebo*". y Libano contesta: "*Audin hunc opera ut largus est nocturna?*". Según A. Traina, "*Comoedia...*", pág. 67: "'*Nox* (Lipsiaeus codd. *mox*) es un genitivo adverbial (*nox* < **no-*ss < **noct* < *i* > *s*, cf. *νυκτός* = 'de noche'. La homofonía con el nominativo se ha eliminado a favor de '*nocte*' y '*noctu*' (cf. Anf. 404). Esta respuesta un tanto vulgar, traduce la invitación del joven. Para Fraenkel tiene todo el aspecto de una inserción plautina".

En 624, Libanio dice a Filenio: "*Noctem tuam et uini cadum uelim, si optata fiant*", y la oración condicional nos aclara que la noche está por llegar. En 873, Artémona dice al parásito en relación con Demeneto: "*Ille opere foris faciendo lassus noctu < ad me > aduenit*". Pero que la acción tiene lugar durante las primeras horas de la noche, lo demuestra el verso 630, en donde Argiripo dice: "*Qui hodie numquam ad uesperum uiuam*", y Ernout I, p. 121, traduce: "Absolutamente nunca he vivido hasta esta tarde..."; para el v. 936, cf. pág. 625. Ernout traduce el verso (vol. I, pág. 138) así: "¡Por Cástor, tendrás esta tarde la cena que mereces...!"

En "*Aulularia*", Plauto tampoco parece querer encuadrar la acción en un momento determinado del día. Faltan menciones a preparativos de cena, y solamente un verso (748) parece decirnos algo sobre el momento de la acción. Euclión reprocha su audacia a Licónides mientras la pronuncia (cf. lo dicho en la página 645). Pero

esto es solo una expresión metafórica y de ella no se puede deducir exactamente que la acción se desarrolle por la mañana.

En "Báquides" hemos visto que la acción parece desarrollarse antes del anochecer. Pero deducimos de las palabras de Crísalos que la acción real ha empezado la noche anterior, cuando le dice a Nicóbulo (317-18): "*Quia Mnesilochus noctu clanculum / deuenit ad Theotimum, nec mihi credere*". Que la acción tiene lugar antes del anochecer lo sabemos porque desde los primeros versos (94), Baquis I se dispone a preparar una cena de bienvenida para su hermana (cf. pág. 625).

En "Cautivos" la acción se desarrolla de noche tal como se desprende de las palabras de Hegión (v. 127): "*Visam me nocte hac quippiam turbauerint*", y en 173, Ergásilo pregunta a Hegión: "*Vocatus <es> ad cenam?*". En 174-5, Ergásilo aclara que además el día de la acción coincide con el día de su cumpleaños: "*Quia mi est natalis dies*", y Hegión le contesta: "*Propterea <a> te uocari ad te ad <ce>nam uolo*". En 497, el parásito Ergásilo dice: "*Redibo huc ad senem ad cenam asperam*". En 717, Tíndaro hace una pregunta a Hegión que resume toda la duración de la obra: "*Quid? tu una nocte postulauisti et die recens captum hominem...*", esto es, en un día entero, con la aclaración de que para los antiguos hay una estricta división: día = luz / noche.

Que la acción en "Casina" tiene lugar al anochecer, lo

sabemos por el v. 486, en donde Lisídamo dice a Olimpión: "*Tantis-
per dum ego cum Casina faciam nuptias / hinc tu ante lucem rus cras
postea*".

Pero es sobre todo en el v. 671, en donde Pardalisca di-
ce a Lisídamo: "*Occisurum eum hac nocte quín cubaret*". Más adelan-
te, en el v. 734, Olimpión dice a Lisídamo: "*Cena modo si sit coc-
ta*". En 786, Lisídamo dice: "*Tandem ut ueniamus luci*". Según G.
Jachmann en Plautinisches und Attisches, Berlín 1931, p. 178 ss.:
"El motivo de las 'nozze maschie' era original del cómico Dífilo y
pasa a la "Casina" de Plauto, pero, según Fraenkel, ya estaba en el
"Díscolo" de Menandro.

En "Curculio", la acción empieza durante la noche cerra-
da (v. 1, 9, 22, 182-4, 191, 196, 247, 253-55, 260, 352, 354, 660),
pero, según G. Mónaco en su comentario de la obra, p. 77, a partir
del v. 216 empieza un nuevo día, tal como lo demuestra el hecho de
que el leno Capadox abandone el templo de Esculapio de buena maña-
na (cf. A. Fréte, "Essai...", pág. 36, y particularmente en la p.
52). Sigue diciendo Mónaco: "Más adelante (v. 251 ss.) el día está
ya avanzado como para que se comiencen los preparativos para el al-
muerzo.

El comienzo de la obra es un diálogo que tiene lugar en
una habitación a hora nocturna entre amo y esclavo, y que nos re-
cuerda el prólogo de la 'Ifigenia en Aúlida' eurípidea y el 'Epí-
cleros' menandreo (fr. 164 K)".

Sobre esta ambientación nocturna de la obra, "Curculio" (pág. 152 ss.), sigue diciendo: "Desde el momento en que las representaciones se hacían a plena luz del día, se podría pensar que la oscuridad se escenografiaba de alguna forma artificial en escena, o bien que los espectadores la imaginaran. Ya en el teatro griego en obras como 'Ifigenia en Aúlida', 'Electra' o el 'Reso' eurípideos, la oscuridad era sugerida y recordada al público por algunos hechos como que un actor llevara una vela, o cualquier otra indicación de carácter astronómico. Para el primer acto del 'Curculio', los recursos de ambientación nocturna son particularmente numerosos". (En nota 25, el autor cita una serie de versos que veremos a continuación).

La única cosa que no menciona este autor es que dicha ambientación nocturna aquí, como en otros casos, viene reemplazada por una relación de expresiones rica en aliteraciones y otras figuras de dicción, y que tal relación es sistemática y repetitiva en situaciones tópicas (recuérdese el tema de la serenata nocturna o παρακλαυσίθυρον) explotada de forma magistral y aderezada con recursos propios de Plauto (el ama ebria que vende la doncellez de su joven señora por una botella de vino). Estas fórmulas que vamos a ver, conectan en algunos casos con utensilios escenográficos básicos: vela, linterna.

Así desde el v. 1 ("*hoc noctis*") la información de lo avanzado de la hora nocturna, nos recuerda el mismo "tic" de la hora avanzada en "Anfitrión" (v. 154, 163, 292, 310), tal vez hecha imaginar por el deíctico (cf. Mónaco p. 223 ss.). Palinuro en-

tra en escena con el joven Fédromo y unos esclavos, todos con antorchas en las manos (v. 95: "*Occulitemus lumen et uocem*". Cf. Ernout III p. 64, con excelentes acotaciones escenográficas). Cortejo farrista dispuesto a dar una serenata a la bella Planesio, amante de Fédromo, quien ha desplegado por ella todo el adorno del que es capaz el amor (v. 2: "*Cum istoc ornatu cumque hac pompa, Phaedrome?*"). No parece boato muy apropiado en ese momento, pues el joven, tal vez al ver el rictus de burla del esclavo, se apresura a contestar que es amor quien lo mueve, y da igual la hora que sea, y no vale la pena resistir, sino ceder y vestirse de lo que sea (v. 3-6: "*Quo Venus Cupidoque imperat suadetque amor, / si media nox est siue est prima uespera, / si status condictus cum hoste intercedit dies, / tamen est eundum quo imperant ingratiis*").

Palinuro se queda pensativo y masculla un: "¡En fin, en fin!" (v. 7), que desespera a su amo ("*Tandem es odiosus mihi*"). Ante tal reacción, el esclavo deduce que hay que vestirse igualmente y acompañar al cortejo como porta-antorchas (v. 9): "*Lautus luces cereum*". Para este verso, Mónaco hace el siguiente interesante comentario: "Aparte de la aliteración entre el primer y segundo término, es interesante el uso transitivo (o con objeto interno) de "*luceo*" que se encuentra también en Cas. 118, y ya en Ennio Anal. 156, Vahlen: "*Prodicunt famuli, tua candida lumina lucent*" (que en este último ejemplo el sujeto de '*lucent*' es '*famuli*' resulta de la analogía del texto con la Od. XIX, 25: Δμῶας δ' οὐκ εἶας προβλωσκέμεν, αἳ κεν ἔφαινον".

En cuanto al valor de "*cereus*," está considerado como ob-

jeto en Festo ap. Paulum p. 47: '*L. cereos Saturnalibus muneri dabant humiliores potentioribus quia, caudalis pauperes locupletas cereis utebantur*".

Así que el cortejo se pone en marcha y llega ante la puerta de la casa de Planesio. Nunca un objeto tan inerte como una puerta ha cobrado tanta vida como en esta obra. (Cf. H. de la Ville de Mirmont en Le Παρακλαυσίθυρον en la litterature latine, Mélanges Havet, p. 571 ss.). Ya en el v. 22, Fédromo se queja de su sistemático silencio: "*Cum illa noctu clanculum ad me exit, tacet*". En 182-4, va a amanecer y Palinuro se lo dice a su amo. Cf. el comentario de Ussing en la página 641; en 183, de nuevo el esclavo pregunta a su amo si está dormido, a lo que el joven contesta afirmativamente: "...*quín tu is dormitum? /dormio*", y Palinuro (184-5) de nuevo dice a su amo: "*Tuquidem uigilas. At meo more dormio; hic somnust mihi*". En 190-1, Palinuro dice a Planesio que ha salido por fin a ver a su amante: "*Tun etiam cum noctuinis oculis 'odium' me uocas*". Sobre este verso V. Tandoi hace todo un excelente estudio en "Noctuini oculi" Stud. Ital. di Filol. Class. XXXIII, p. 241 nota, y A. Taladoire en "Essai...", p. 110 (cf. G. Michaut op. cit., II, p. 259), dice sobre el texto: "Una pintoresca atmósfera de furtividad amorosa impregna todo este primer acto. Irremediablemente recordamos el 'Romeo y Julieta' shakesperiano (p. 110, con una magnífica comparación), y nos autoriza a pensar en ese deseo de renovación del teatro plautino que insiste en la pintura del amor despreciando otros temas mucho más banales como el del reconocimiento".

A. Traina, en Noctuini oculi (Curc. 191). Poeti latini (e

neolatini). Note e saggi filologici, Bologna, 1975, pág. 21-26, en el resumen de "Commoedia..." p. 72-3, dice sobre el verso: "'Noctuini 'de lechuza', es un hápax. Cf. Turnb. Adversar. Basilea, 1581, p. 1033 ss.: 'Se trata de ojos verdosos en relación con el término griego γλαυκός y latino 'caesii', que no agradaba a los romanos, cf. Ter. Heaut. 1062 donde un escolio dice: 'Oculis felineis atque uiridibus' y Lucr. 4, 1161. Para Ussing se trata de ojos brutales ('magni et graues'). Pero esta opinión no es convincente. La injuria de Palinuro, de tener algún sentido, debe responder a 'odium' y no puede tratarse de ningún defecto físico. Aristofonte, poeta de la Μέση, compara a un hombre que no cierra nunca los ojos con una νυκτερίς (10, 9 K), o pájaro nocturno como una lechuza. Pero la frase hay que encuadrarla en su contexto, y en toda esta escena Palinuro habla de su deseo insaciado de dormir (cf. v. 181, 215); resulta razonable suponer que 'noctuini oculi' alude a los ojos insomnes de la lechuza ('noctua quod noctu canit et uigilat'. Varr. ling. Lat. 5, 76). El sentido es: '¿Tú, con esos ojos de lechuza, que están abiertos toda la noche y me impiden ir a dormir, tienes el valor de llamarme propudium?'. (Sentido ya entrevisto por L. Mercklin en Symbolae exegeticae ad Curculionem Plautinum, Index Lect. Dopart, 1862, p. 11 ss.). La misma interpretación se encuentra en 'Note esegetiche', Maia 1960, pág. 224-27. Se debe a Collart y la rechaza Tandoi ('Noctuini...' p. 219-41, a quien ha respondido A. Traihagen en 'Note plautine', Athenaeum 1962, p. 349-55 y S. Lilja en Terms of Abuse in Roman Comedy, Helsinki, 1965. Ninguna atribución nueva encontramos en el estudio de I. Opelt, Die lateinischen Schimpfwörter, Heidelberg,

1965, págs. 51-192".

Se podría pensar también en una traducción más agresiva del tipo de: "ojos de deseo nocturno", ya que criado y hetera están intercambiando insultos. También nos ayuda a esta interpretación el v. 196: "...*Venus noctuuigila!*" en el sentido de que el amor hace permanecer en vela toda la noche. Sin embargo, sobre este último verso, Rigutini (A. Traina op. cit. p. 74), traduce '*noctambula*', aludiendo a la profesión de la mujer, y no desde luego a la situación insomne del esclavo. En 215, efectivamente, y tal como dice Mónico, Fédromo y Palinuro parecen irse a dormir, como lo demuestran las palabras del esclavo: "*Ego quidem qui et uapulando et somno pereo*", y, sobre todo, nos parece que por el "*sequere me*" de Fédromo, que suple a un cambio de decorado (se pasa de la puerta de la casa de la meretriz a la puerta del templo de Esculapio), y, en este caso posiblemente también, al paso de la noche al día.

Además, ya en el v. 247, el leno habla del sueño que ha tenido la noche anterior ("*Hac nocte quod ego somniaui dormiens?*") que es una especie de dicción formular para "situar" al espectador en el momento de la acción, esto es, las primeras horas de la mañana (cf. el v. 259-60: "*Hac nocte in somnis uisus sum uiderier*"). Según Skutsch, op. cit., pág. 308 ss.: "La expresión se encuadra dentro de un estado somnoliento y la figura etimológica '*somnium somniaui*', opera en ese sentido". (Cf. Haffter, op. cit. pág. 10 ss.).

De todas formas, la acción parece situarse temporalmente

muy pronto en el atardecer (v. 251: "*Paratum prandium*"), pues inmediatamente se habla de invitaciones a cenar (en 350, Curculio dice a Fédromo: "*Vocat me ad cenam*", y en 354: "*Postquam cenati...*"), pero el verso más revelador en este sentido es el 352, en donde el mismo Curculio habla de los "milagros" que el juego teatral puede hacer con el transcurrir del tiempo así: "*Neque diem decet remorari neque nocti nocerier*". Así hasta el verso 660, en donde Curculio dice a Terapontígono: "*Tu ut hodie adueniens cenam des sororiam*" y al terminar la obra Fédromo dice a Terapontígono: "*Tu, miles, apud me cenabis*".

En "*Menaechmi*", y de forma muy clara, la acción se desarrolla a primeras horas de la tarde. El v. 155 lo dice claramente, pues el parásito Penículo dice a Menecmo I: "*Dies quidem iam ad umbilicum est dimidiatus mortuus*". Luego aparece el motivo de la cena (v. 124: "*Hodie ducam scortum atque aliquo ad cenam condicam foris*"; en el v. 126, Penículo dice: "*Nam si foris cenat...*"). En el v. 175 ya se ultiman los preparativos, y Menecmo I dice al parásito: "*Inde usque ad diurnam stellam crastinam poterimus*". En el v. 188, Menecmo I dice a la meretriz: "*Tuast legio: adiudicato cum ultro hanc noctem sies*". En el v. 437, se informa de que la tarde avanza hacia la noche así: "*Tu facito ante solem occasum ut uenias aduersum mihi*". En el v. 794, ya se habla de la cena cuando el senex dice a su hija: "*Una opera prohibere ad cenam ne promittat postules*". En el v. 822, el senex recuerda a su hija la próxima llegada de la noche así: "*Nisi quo nocte hac emigrasti*", y ya a la caída de la noche (965), cuando Menecmo dice: "*Ad noctem saltem*".

credo, intromittar domum".

Según Moseley y Hadmmond en el comentario de la obra, p. 60: "Este '*ad noctem* ', 'al anochecer', indica el tiempo pasado hasta la vuelta de Mesenión (966), al que había dejado en el segundo acto y con la indicación temporal que ahora se cumple (437) y que le había dado su señor". Para el v. 1006, cf. las páginas 642 y 646. Moseley y Hadmmond comentan: "'*Luci*' = 'de día'; '*deripier*' = '*deripi*'. En 1022, Menecmo I dice a Mesenión: "... *hodie numquam ad solem occasum uiuerem*". Y con esta suplencia lingüística del anochecer que empieza, termina la obra.

En "Pséudolo" la acción parece desarrollarse en las primeras horas de la noche, tal como informan los versos 90, 530, 879, 1174, 1180, 1304.

En el v. 90, Calidoro, desesperado por sus angustias amorosas, dice: "*Certum est mihi ante tenebras tenebras persequi*". Como muy bien dice A. Traina en "Commoedia...", p. 94: "'*Tenebras*' tiene aquí el doble sentido de 'noche' y 'muerte'. El propósito de suicidio de algún personaje (cf. Gelásimo en '*Estico*'), se inserta en el estilo trágico que ya vemos en Ennio sc. 107 de Vahlen: '*Acherusia templa alta Orci... pallida lati, obnubila tenebris ... loca*', lo que viene a significar: 'Descender desde este comienzo de la noche a la noche eterna'. Estilización trágica en esta amenaza de suicidio en Plauto, como en otros lugares de '*Cistelaria*' o en Mil. 1241: '*Conciscam letum*', donde el término '*letum*' está en lugar del

poético 'mors'. El comentario del esclavo del v. 91 ss. desdramatiza la situación". En 530, Pséudolo dice: "*Effectum hoc hodie reddam utrumque ad uesperum*". En 879, el cocinero dice: "*Daturu's cenam?*" y en 1174, Balión dice: "*Altero ad meridiem*" = "día y medio" (la acción real empieza la noche anterior, tal como lo demuestra el verso 1180: "*Noctu in uigiliam quando ibat miles*", y tal como informa el v. 1304, en donde Pséudolo dice: "...*in hora una hiberna...*"), y Ernout vol. VI, pág. 103 nota 2, se apresura a explicar: "Los romanos contaban doce horas entre la salida y la puesta del sol. La 'hora de invierno' era mucho más corta".

En "Estico" la acción parece desarrollarse al anochecer, tal como lo demuestran los versos 325, 415, 428, 453, 471, 482, 486, 512, 533, 588, 595-6, 598-9, 602, 609, 612, 626, 638, 648, 654, 662, 680.

En el v. 325, se empieza con el motivo de preparación de cenas e invitaciones a cenar que ocupa gran parte de esta obra. Pinacio ayudará al parásito: "*Potes: hodie non cenabis*". En 415, Epígnomo informa de que su hermano va a cenar con él: "*Et is hodie apud me cenet et frater meus*". En 428, Estico pregunta a Epígnomo: "*Ad cenam ibone?*". En 453, Estico sale de escena diciendo: "*Ego hunc lacero diem*", lo que viene a significar que el día está acabando. En 471, Epígnomo, sorprendido, pregunta ante la invitación de Gelásimo: "*Cenem illi apud te?*". Petersmann, en el comentario de este verso asegura: "Aquí se dice lo mismo que en Stich. 486, 512-13, 588, 595-6, etc. y Curc. 561, Most. 1004, 1128, Poe. 1151, Rud. 342, Bacch. 716".

En 482, Epígnomo asegura a Gelásimo: "*Cenabo domi*", y en 486, Gelásimo dice: "*Vin ad te ad cenam ueniam?*". Si possim, uelim; / uerum hic apud me cenant alieni nouem... / Háu postulo equidem me<d> in lecto accumbere ! En v. 510, Antifón dice a Panfilipo: "*Vocem ego te ad me ad cenam... . Te apud se cenaturum esse hodie, quom me ad se ad cenam uocat!*" Sobre este verso, cf. Lindsay, Synt. 83: "La frase es una variación de '*promittere ad cenam...*' que conecta con el tipo '*uocare ad cenam*' de Stich. 433, 447". En 533, Panfilipo dice: "*Quam mox coctast cena?*". (Cf. sobre el tema Seyffert en Burs. Ib. LXIII, pág. 31 ss.). En 588, Gelásimo dice: "*Hunc hercle ad cenam ut uocem...*". En 595-6, Epígnomo dice: "*Non ad cenam dico*", y Gelásimo le contesta: "*Ad cenam hercle alio promisi foras*". Para los versos 593-99, cf. cap. II, pág. 269.

Para el verso 602, cf. capítulo II, pág. 269. En 609, Gelásimo dice: "*Domi mihi tibi que tuae que uxori celeriter cenam coqui*". En 612, Gelásimo intenta agotar el último recurso para ser invitado a cenar y pregunta a Panfilipo: "*Ibisne ad cenam foras?*", a lo que Panfilipo contesta: "*Apud fratrem ceno in proxumo*". En 626, Epígnomo dice: "*Cena aut prandio perducí potest*". En 638, Gelásimo dice: "*Inspiciet diem...*". En 648, Estico dice: "*Quasi nix tabescit dies...*", y la frase, que es una metáfora muy hermosa del anochecer, dice Petersmann que es un refrán con paralelismos en: Ov. Ars. am. 1, 374: "*'Ut fragilis glacies interit ira mora'*"; Pru. Cath. 7, 207, Zes. Sir. 3, 17, 9". Cf. A. Otto, Die Sprichwörter und Sprichwörtlichen Redensarter der Römer, Leipzig, 1890, p.

244. Así es que "el día se va derritiendo como si fuera nieve" a

estas alturas de la obra, y adivinamos ya un anochecer cercano. En 654, Sagaristi^{on} dice: "*Me hodie uenturum, ut cenam coqueret temperi*". En 662, Estico dice: "*Namque edepol cena coctast*". En 680, Estefanio dice: "*Sticho et conseruo Sagarino meo cena cocta ut esset*".

En "Trinummus" (versos 251, 315, 869, 885, 886), la acción se desarrolla de noche. En 251, el joven Lisíteles dice: "*Nox datur*". En 315, el senex Filtón dice: "*N^{on} noctu irem obambulatum*". En 869, el sicofante dice: "*Hercle, opinor, mi aduenienti hac noctu agitandumst uigiliae*". En 885-6, el sicofante informa de que la acción ha empezado realmente al amanecer: "*Si ante lucem ire hercle occipias a meo primo nomine / concubium sit noctis prius quam ad postremum perueneris*". L. Cammelli, en su comentario de la obra, opina que la expresión "*concubium ... noctis*" significa "noche avanzada", con lo que estamos de acuerdo.

En "Truculentus" la acción se desarrolla al anochecer según los versos: 42, 127, 248, 278, 359, 547, 688.

En 42, Diniarco dice: "*Adduntur noctes*". En 127, se empieza con el tema de las cenas, pues Astafio dice: "*Cena detur...*". Sobre este verso Enk, en pág. 40-1 de su comentario dice: "*'Cena detur'*". Cf. Stich. 470: "*Cenem illi apud te, quoniam saluos aduenis; Most. 1128: "*Iubeo te saluere et saluos quom aduenis Theopropides peregre gaudeo hic apud nos hodie cenas: sic fac*". También Schoell en la anotación crítica de la editio princeps de Spen-*

gel, considera que hay una conjetura viciosa: "En 'Truculentus' 359, leemos: '*Hicine hodie cenas (= cenabis), saluus cum aduenis?*'"; Stich. 612, Gel.: '*Ibisne ad cenam foras?*'. Pamph.: '*Apud fratrem cenare in proximo*'; Stich. 415; Tru. 359. Después de un largo viaje se ofrecía una cena a los que volvían, cf. Bacch. 94, 186; Most. 1004; Poe. 1151." Sobre la expresión "*cena datur*", cf. Wh. Harsch, "Studies..." p. 90, quien dice: "Una cena se promete a Diniarco por Astafio por su retorno (127) y también por Fronesio aunque con algunas reservas (359 ss.), pero dicha cena no tiene lugar a pesar de que Diniarco ha traído las provisiones (740 ss.)". A la observación de este autor añadiremos que el tema de las cenas no tiene otra misión que la de alargar la obra con un tema hilarante: el deseo del pobre parásito hambriento de que lo inviten a cenar, y, además, sirve para sugerir el momento del día en el que se desarrolla la obra, ya que los preparativos de la cena tenían lugar por la tarde hasta el anochecer. En 248, Astafio dice de nuevo: "*Is clam patrem etiam hac nocte illac*". En 278, Truculento dice: "*Cumque ea noctem in stramentis pernoctare perpetim*". En 359, Fronesio, sin demasiada convicción, pregunta a Diniarco: "*Hicine hodie cenas, saluus cum aduenis!*". En 547, Estratófanos dice: "*Quo uocatus sum ire ad cenam?*". En 688, Truculento dice: "*Rabonem habeto, mecum ut hanc noctem sies*".

En "Vidularia", aunque tenemos muy pocos versos que suplan al momento en el que se realiza la acción, en 53 uno de los personajes dice: "*Neque cenam. Non cenabis?*", con esta expresión,

suponemos que tal vez la obra se desarrollaba al anochecer.

CONCLUSIONES SOBRE EL MOMENTO EN EL QUE SE DESARROLLABA LA ACCIÓN
EN LAS OBRAS PLAUTINAS

Evidentemente la acción en las obras de Plauto se va matizando en distintas etapas del día. En ciertos casos interesa primordialmente la nocturnidad para encuadrar la obra y, en alguna ocasión, al autor no le conviene reemplazar nada lingüísticamente (ya que no hay efectos especiales de ningún tipo que puedan matizar la luz etc.).

Así, pues, llegamos a las siguientes conclusiones:

- 1) En "Anfitrión" : LA ACCIÓN SE DESARROLLA DURANTE UNA LARGA NOCHE Y TERMINA AL AMANECER.
- 2) En "Asinaria" : LA ACCIÓN EMPIEZA AL ATARDECER Y SE DESARROLLA DE NOCHE.
- 3) En "Báquides" : LA ACCIÓN EMPIEZA REALMENTE LA NOCHE ANTERIOR A LAS PRIMERAS HORAS DE LA TARDE, QUE ES CUANDO SE DESARROLLA LA ACCIÓN QUE AVANZA HASTA EL ANOCHECER.

- 4) En "Captiui" : LA ACCIÓN PARECE DESARROLLARSE AL ANOCHECER.
- 5) En "Casina" : LA ACCIÓN SE DESARROLLA AL ANOCHECER.
- 6) En "Cistelaria" : LA ACCIÓN SE DESARROLLA AL AMANECER Y AVANZA POR LA MAÑANA.
- 7) En "Curculio": LA ACCIÓN EMPIEZA EN NOCHE CERRADA Y CONTINÚA AL DÍA SIGUIENTE POR LA MAÑANA.
- 8) En "Menaechmi": LA ACCIÓN EMPIEZA POR LA MAÑANA, AVANZA EN LAS PRIMERAS HORAS DE LA TARDE Y LLEGA HASTA EL ANOCHECER.
- 9) En "Mercator": LA ACCIÓN SE DESARROLLA POR LA MAÑANA, AUNQUE REALMENTE HA EMPEZADO LA NOCHE ANTERIOR.
- 10) En "Miles" : LA ACCIÓN EMPIEZA AL AMANECER Y SE DESARROLLA POR LA MAÑANA, AUNQUE REALMENTE HA EMPEZADO LA NOCHE ANTERIOR.
- 11) En "Mostelaria": LA ACCIÓN EMPIEZA AL MEDIODÍA Y SE VA DESARROLLANDO DURANTE EL ATARDECER Y ANOCHECER.
- 12) En "Persa" : LA ACCIÓN EMPIEZA AL ATARDECER Y SE DESARROLLA AL ANOCHECER.
- 13) En "Poenulus": LA ACCIÓN EMPIEZA POR LA MAÑANA Y SE DESARROLLA AL ANOCHECER.

- 14) En "Pséudolo" : LA ACCIÓN SE DESARROLLA AL ANOCHECER.
- 15) En "Estico" : LA ACCIÓN EMPIEZA AL AMANECER Y SE DESARROLLA AL ANOCHECER.
- 16) En "Rudens" : LA ACCIÓN EMPIEZA LA NOCHE ANTERIOR AL AMANECER DEL DÍA EN EL QUE SE DESARROLLA LA ACCIÓN.
- 17) En "Trinummus": LA ACCIÓN SE DESARROLLA DE NOCHE.
- 18) En "Truculentus": LA ACCIÓN SE DESARROLLA AL ANOCHECER.
- 19) En "Vidularia": LA ACCIÓN PARECE DESARROLLARSE AL ANOCHECER.

En "Aulularia" y "Epídico" parece que Plauto no quiere suplir un determinado momento de la acción, aunque en la última obra, la acción parece desarrollarse al anochecer.

OTROS EFECTOS ESPECIALES: LA APARICIÓN DEL "DEVS EX MACHINA" EN LAS COMEDIAS DE PLAUTO Y SU SUGERENCIA LINGÜÍSTICA

La mayoría de los estudiosos del tema se empeñan en decir que la única aparición de este tipo tiene lugar al final del "Anfitrión" para resolver el conflicto conyugal planteado entre Anfitrión y Alcmena, pero, como muy bien dice Naudet (en notas a "Aulularia", pág. 338-40), también tienen lugar apariciones de este tipo en otras comedias: "en 'Trinummus' las apariciones de la diosa 'Despilfarro' con su hija 'Pobreza', o la estrella Arturo del 'Rudens', o el dios Auxilio de 'Cistelaria', se las permite Plauto en la comedia copiando métodos trágicos. Se basa en su propia autoridad y talento, que saben combinar teatralmente elementos dispares. De otro lado, la justificación (por necesidades de guión), de estos personajes en escena, es clara debido al mecanismo de la acción dramática". Se puede discrepar en algunas de las afirmaciones, así cuál es el valor "*ex machina*" (sorpresivo) de dioses que aparecen en el prólogo ("Rudens", "Cistelaria") como simples informadores y que no intervienen después en la obra. En este sentido solo se podría admitir, desde luego, el caso de "Anfitrión", y ya hemos dicho algo sobre la particularidad de esta comedia, a la que su mismo autor presenta como "tragicomedia" y que no entra dentro de los cánones de lo que se advierte en otras comedias. En ella hay pocos momentos hilarantes, a no ser los producidos por el equívoco Sosias-Mercurio, no exentos de la angustia de no saber quién se es, y del juego cruel con que la divinidad maneja los hilos de la limitación humana²⁹⁾ con todas las connotaciones homéricas que se quieran.

La aparición de Júpiter como dios, tiene lugar en los v. 1053 ss. Aquí todavía no se hace visible más que por sus "efectos" paralizantes sobre el aterrado Anfitrión, tal como narra la anciana Bromia (v. 1053-1071). De este largo parlamento destacaremos el valor substitutorio de los efectos y ruidos que provocan la aparición del dios del verso 1062: "*Strepitus, crepitus, sonitus, tonitrus. Ut subito, ut prope, ut ualido tonuit!*".

Ussing en su comentario al verso dice: "'Tonitrus' está colocado aquí en lugar de 'tonitru', y a mí me parece que habría que escribir 'strepit' por 'strepitus' o 'tonit' por 'tonitrus'. No-
nio en pág. 49 dice: '*Tonimus positum sonamus cum modo, a tono!*'
Varrón a las 'Euménides': '*Tibi tympane non inani sonitu!*'

Al sentido, no a la estructura, puede referirse el fragmento de Pacuvio de Ribb. v. 335 ss.: '*Armamentum stridor. Strepitus, fremitus, clamor, tonitruum et rudentum sibilus*'".

G. La Magna en su comentario al verso dice que hay que sobreentender "*audiuntur*"; nosotros creemos que la precipitación del momento pide mucho más concretamente que el verso quede tal cual: "Estrépito, trepidaciones, ruidos, descargas de rayos; Así rápido, tan cerca, tan violentos!". (Traducción de Ernout I, pág. 71). De otra forma la acertada aliteración y enumeración de fenómenos atmosféricos quedaría rota. Más tarde la narración de estos fenómenos por la criada a su amo ya nos muestra una síntesis ordenada (v. 1095-6), pero no en el mismo momento en el que se produ-

cían los hechos, y las palabras suplían a los ruidos o tal vez eran paralelas a los mismos.

Cuando amo y criado hablan atemorizados por lo que está ocurriendo, Júpiter aparece (esta vez como verdadero '*ex machina*'). Su llegada viene acompañada por la exclamación de Anfitrión (verso 1130): "*Sed quid hoc? quam ualide tonuit!. Di, obsecro, uostram fidem!...*". Y una vez que ha aconsejado a Anfitrión que reciba a Alcmena, el dios desaparece, saliendo de escena con la fórmula: "*Ego in caelum migro*". Fuera o no cierto que el dios "volara" en escena gracias a unos u otros artilugios, queda claro que el texto hace imaginar en cada momento lo que ocurre, y tal vez con estas palabras conectadas a unos cuantos ruidos, se podría conseguir el mismo resultado que el de la "grúa transportadora del dios". Sobre la adecuación del tiempo entre narración y representación, A. Fréte, "Essai...", p. 21, destaca con mucho acierto la importancia de los distintos versos y situaciones que hacen imaginar la aparición del dios:

"a) En el v. 1052, se oyen las descargas de rayos de que habla Bromia. La fuerza de la tempestad - dice Fréte- que acompaña la aparición del dios ocuparía un largo espacio de tiempo. A continuación la descripción por la anciana (v. 1055 ss.) con aliteraciones lingüísticas, y por último, la magistral interpretación del actor que hace el papel de Anfitrión y que con su mímica del estupor resulta el contrapunto acertado al momento. El actor, que no ha abandonado la escena, se desvanece como golpeado por la furia de elemen-

tos superiores. Cae a tierra inmóvil, lívido, sin respirar apenas (v. 1072 ss.: '*attonitus*') hasta que, apaciguados los elementos, Bromia se dispone a narrar los acontecimientos prodigiosos que acaban de suceder". Nosotros opinamos con este autor que la caracterología y sabia interpretación de actores, también es un elemento escenográfico imprescindible.

Fréte acaba diciendo que el momento ha sido corto de relatar y largo en su representación, pero tal disociación no preocupa, puesto que la conexión lengua→ruido para provocar el efecto deseado no debe ser paralela en este caso, por simples problemas de acústica e intelección. Creemos que la sucesión sería:

1º) Anuncio de la tempestad que acompaña la venida del dios (1052).

2º) Escenificación de la tempestad cuya fuerza, tal como dice Fréte, ocupará largo espacio. (En estos momentos tal vez no se oigan más que los gritos y carreras de Bromia, sin ver a Anfitrión que ha caído a tierra como fulminado por el rayo).

3º) Cesan los ruidos y Bromia describe el extraordinario suceso (1055-1063) y se percata de la presencia de su amo quien, "como si volviera del infierno" (v. 1078: "*Nec secus est quasi si ab Accherunte ueniam*"), pregunta qué ha ocurrido.

4º) Bromia vuelve a relatar los hechos (v. 1095-6) añá-

diendo el nuevo prodigio de la voz de Júpiter que ha hablado a Alcmena durante su milagroso parto contándole la verdad de los hechos (1120-1124).

5º) Anfitrión comprende lo ocurrido y se apresta a un sacrificio (1126-29).

6º) Solo en estos momentos, lengua y ruidos se añan para anunciar la llegada del dios en persona (v. 1130).

OTROS EFECTOS ESPECIALES: SUBSTITUCIÓN LINGÜÍSTICA DE TEMPESTADES

La escenificación de tempestades en las obras plautinas no ocurre en el momento mismo de tal tempestad, sino que se hace imaginar por medio de diversas narraciones: de una noche ya pasada de naufragio (caso del "Rudens" 83, 940, 1187 ss., 1308, etc.), o de una catástrofe que asola el tejado de las casas (Most. verso 108 ss.).

Lo que incluimos aquí es el caso especial de "Mercator": Carino, desesperado por su suerte amorosa, decide salir en busca de su amada perdida (852 ss.) y, al modo de la novela de Caritón de Afrodisia "Caireas y Calirroé", y de toda la serie de narraciones de la novela bizantina de amores a punto de perderse por la distancia, o por el furor de los elementos, Carino se encuentra ya en su viaje imaginario (pero real en escena y vivido por el joven), en medio de una terrible tempestad (v. 870), que se debate entre las sombras de la noche (v. 873: "*Sol abit*"). Eutico, su amigo entrañable, le ayuda "desde la otra orilla" a salvarse y arribar a buen puerto (v. 874-882).

En el v. 874, Eutico indica a su amigo: "*Si huc item properes ut istuc properas, facias rectus*". Olivieri, en su edición de la obra, pág. 150, comenta este "*huc*" con buen tono marineramente como: "Vira en dirección al viento". Eutico continúa: "*Huc secundus uentus nunc est; cape modo uorsoriam*" (875); "*hic fauonius serenust, istic auter imbricus*" (876), y Olivieri continúa

diciendo: "Aquí el Céfito trae la calma. 'Fauonius' se identifica con 'Zephyrus' en dos ocasiones; Horacio dice: '*Soluitur acris hiems grata uice ueris et Fauoni*' (Carm. I, 4, 1), y de nuevo: '*Frigora mitescunt Zephyris*' (Carm. IV, 7, 9). El epíteto 'serenust' se vuelve 'albus' en Horacio, pues este viento favorable despeja de nubes el cielo dejándolo limpio. 'Istic imbricus': 'Allí el austro borrascoso', en donde 'imbricus' tiene el sentido activo de: 'El que lleva la tempestad' puesto que el austro es un viento cálido y húmedo del mediodía. Cf. Horacio: '*Et malus celeri eius Africo*', (Carm. I, 14, 5). En 877, Eutico continúa: "*Hic facit tranquillitatem, iste omnis fluctus conciet*", y Olivieri interpreta los deícticos (tan importantes en las sugerencias escenográficas de la escena) como: "'Hic' = 'Fauoniús'; 'Iste' = 'Auster'".

El muchacho sigue dando las últimas indicaciones para una navegación feliz a su amigo (878 ss.): "*Recipe te ad terram, Charine, huc: non me ex aduorso uides/ nubis ater imberque instat./ Aspice non ad sinisteram atque detis /caelum ut est splendore plenum ex aduorso uides*".

Y Carino "girando su nave hacia el otro lado del escenario" (probablemente estaría subido a algún lugar peligroso del mismo), "queda a salvo del borrascoso mar en el que se había aventurado" (v. 881 ss.).

OTROS EFECTOS ESPECIALES QUE SE REEMPLAZAN POR FÓRMULAS LINGÜÍSTI-
CAS: OLORES

Uno de los efectos más frecuentemente citado en las obras de Plauto es el del olor. La llegada de algún personaje a escena se anuncia antes de su aparición por su olor característico, siendo esta una de las expresiones más acostumbradas en comedia: "*Olet homo*" (cf. Ussing en su comentario a "Anfitrión" v. 321). Expresiones de suplencia de olor humano o de otros olores (olor a vino en "Curculio"), son frecuentes en la obra plautina y se encuentran en: Anf. 321; Cap. 808; Cas. 236, 814; Cist. 314; Curc. 80-1, 92, 96, 99, 106, 107, 111, 124, 126-7; Ep. 579; Menaech. 163, 166-7, 170, 195, 354; Mil. 412, 822, 1256, 1259, 1392; Most. 42, 236, 273, 277; Poe. 244; Ps. 841, 844, 1265.

En Anf. 321, Mercurio dice anunciando la presencia de Sosias que se acerca: "*Olet homo quidem malo suo*".

En Cap. 808, Ergásilo dice a Hegión: "*Quarum odore prae-terire nemo pistrinum potest*".

En Cas. 236, Cleóstrata, para demostrar que la presencia de Lisídamo no le es grata, dice: "*Vnde hic, amabo, unguenta olent?*" y Lisídamo maldice acto seguido al perfumista que le vendió las esencias (v. 238: "*Vt te bonus Mercurius perdat, myropola, quia haec mihi dedisti!*"). En 814, Lisídamo anuncia la llegada de un cortejo (coro) de mujeres con la fórmula ritual: "*Iam oboluit Casinus*

procul". Mac Cary y M.M. Willock, en su edición de la obra, pág. 187, dicen en relación al verso: "'*Oboluit*' hace una referencia a una especia, posiblemente la canela (*casia*) relacionada con el nombre de Casina y quizás aludida en otra parte de la obra (v. 219: '*Coquos equidem nimis demiror, qui utuntur condimentis*;' y 220: '*Eos eo condimento uno <non> utier...*')".

Nosotros, de acuerdo con la nota de Ernout (II, p. 208, nota 1), consideramos que la frase no la pronuncia ni Lisídamo ni Olimpión, sino, de acuerdo con Schoell, el flautista o corifeo que acompaña al cortejo que entra en escena en ese momento. (Respecto a "*casinus*" por "*casina*", estamos también de acuerdo con Ernout en la clara alusión al travestismo del personaje).

En Cist. 314, Gimnasia dice en relación al viejo adúlador al que simula no ver: "*Venerem meram haec aedes olent, quia amator expoliuit*".

En Curc. 80-1, Fédromo dice: "*Eaque extemplo ubi ego uino has conspersi fores. De odore adesse me scit, aperit ilico*". Más adelante (82), Fédromo dice a Palinuro: "*De odore adesse me scit, aperit ilico*", y Palinuro contesta: "*Eine hic cum uino simus fertur*". En v. 92, Palinuro dice: "*Profundis uinum*". Más adelante en 96, el magistral actor que interpreta el papel de "*anus ebria*" termina de matizar este efecto especial de olor a vino en la noche de serenata. Su actuación magnífica abarca los versos 96-109. (Sobre el papel de la Lena caracterizada como '*bibula*' en la

comedia (cf. T. B. L. Webster, "Studies..." pág. 165).

N. B. Arnott en "Plauto uomo di teatro..." pág. 213 ss., dice en relación con este pasaje: "Hay una exagerada comparación entre el aroma del vino y la fragancia del perfume (v. 101). Una grotesca identificación de dicho aroma en el v. 102 y una personificación exagerada (en 150)".

Mónaco, en su comentario de la obra, pág. 137 ss., también pone una serie de reparos a la llegada de la vieja, diciendo que la aparición de la lena en ese momento no resulta de gran importancia para la economía de la comedia, puesto que esta es la única vez que aparece en escena, aunque cree que puede ser válida en sentido artístico. Nosotros consideramos la aparición del personaje justificadísima (sale de casa del leno Capadox al olor del vino, v. 96), y su "*canticum*" (el único de toda la comedia), es hermoso en el lenguaje y en la forma, equivalente a la belleza coral de Aristófanes o, como dice Arnaldi (Mónaco pág. 137): "El más vivo y de mayor eficacia dramática de los cantos plautinos" (Cf. sobre esta misma opinión E. Bignone, Storia della Letteratura latina I, Firenze 1946, pág. 255 ss. y G. Michaut op. cit. pág. 241 que compara a la lena con una vestal báquica; O. Musso en Anus ebria, Atene e Roma 1968, pág. 29 ss., dice que Plauto presenta aquí el mismo tema del epigrama dedicado a Mirón de Plinio el Viejo en su Hist. Nat. XXXVI, 32; y Mónaco asegura que este canto es el mismo canto piamontés y provenzal de María Juana (op. cit. pág. 140, nota 22).

Creemos que este canto viene justificado, además, como el necesario final al efecto especial del olor a vino que se intenta sugerir al espectador, y se termina "haciéndole sentir". La Iena entra en escena con un hermoso: "*Flos ueteris uini meis naribus obiectust*" (v. 96). En la oscuridad sigue el rastro del aroma ("*Eius amor cupidam me huc prolicit per tenebras...*"), y al fin da con la botella ("*Euax! habeo*" v. 97^b). Enseguida, en actitud ofe-
rente, saluda como se saluda a un dios ("*Salve, anime mi, Liberi lepos. Vt ueteris uetusti cupida sum!*", versos 98-9). Y de nuevo entona el canto a su sagrado perfume "que se esparce por todo el escenario, por todo el auditorio" (v. 99: "*Nam omnium unguentum odor prae tuo nauseast*"). Ningún aroma le es comparable. Ni canela, ni rosa, ni azafrán, ni mirra ("*Tu mihi stacta, tu cinnamum tu rosa. Tu crocinum et casia es, tu telinum* [100-101]").

Y el ruego de que no hiera solo su nariz, sino que satisfaga su garganta (v. 105-6): "*Sed quom adhuc naso odos obsecutust meo. Da uicissim meo gutturi gaudium*"). Mas la oscuridad le impide ver dónde está, y la maldad de Fédromo que va arrastrando lejos de las manos de la anciana la botella, hacen a la Iena seguir su aromático rastro como un perro (v. 107-8: "*Ubi est ipsus? Tange-
re inuergere in me liquores tuos. Sine ductim*"; v. 110^c: "*Sagax nasum habet*").

Una vez terminado este hermoso canto, creemos que el efecto especial de olor a vino se ha conseguido perfectamente.

En Ep. 579, Filipa dice: "...*aliter catuli longe olent,*

aliter sues".

En Menaech. 163, Menecmo I, en una divertida escena en la que huele el manteo robado a su mujer, dice al parásito: "*Ecquid tu de odore possis, siquid forte olfeceris...*". En 166, Menecmo vuelve a decir: "*Agedum, odorare hanc quam ego habeo pallam: quid olet? apstines?*". Penículo le contesta: "*Summum olfactare oportet uestimentum muliebre*", y Menecmo en el v. 170 responde ya impaciente: "*Quid igitur? quid olet?*". Más adelante en 195, Penículo dice a Erotio: "*Nam si amabas, iam oportebat nasum abreptum mordicum*". En 354, Erotio da órdenes a sus esclavos y entre ellas la de: "*Incendite odores*".

En Mil. 412, Filocomasio dice: "*Gratesque agam eique ut Arabico fumificem odore amoeno...*". En 1256, Milfidipa averigua que Pirgopolinices no está en casa por el olor: "*Nam odore nasum sentiat...*".

En Merc. 575, Lisímaco dice: "*Senex hircosus*" y Enk en su comentario de la obra, pág. 120, dice: "En las Etimologías de S. Isidoro X, 146 (Lindsay) se encuentra: '*Ircosus, quia sudore corporis foetido putet*', cf. Horat. Sat. I, 2, 27: '*Pestillos Rufillus olet, Gargonicus hircum*'; Catull. 69, 5: '*Laedit te quaedam mala fabula, qua tibi fertur, ualle sub alarum trux habitare Caper*' 71, I: '*Si quoi iure bono caser alarum obstitit hircus*'. '*Hircosus*' es pues aquel al que le huelen fuertemente las axilas. Cf. su equivalente griego *τραγομάσχαλος* (Arist. Pax 814). El olor fétido

salido de la axila se llamaba 'hircus' o 'caper'".

En Most. 42-3, Grumión dice: "*Non omnes possunt olere unguenta exotica . Si tu oles, neque superior<es> [quam erus] accumbere*".

Más adelante (272 ss.), se vuelve a hablar de olor exótico de los ungüentos por Filematio, que dice: "*Etiamne unguentis unguendam censes?*", y continúa Escafa hablando de ungüentos para viejos: "*Quia ecastor mulier recte olet, ubi nil.olet. Nam istae ueteres, quae se unguentis unctitant, interpoles*".

Y en 276: "*Vbi sese sudor cum unguentis consociauit, ilico . Itidem olent quasi cum una multa iura confidit cocus: Quid olent nescias, nisi id unum, ut male olere intellegas*".

En Poe. 244, Anterástile dice: "*Olent, salsa sunt, tangere ut non uelis*".

En Ps. 840 ss., el cocinero habla de la fetidez de sus guisos y dice: "*Vbi omnes patinae feruont, omnis aperio. Is odos dimissis pedibus in caelum uolet*". Y Balión le pregunta asombrado: "*Odos dimissis pedibus?*", y el cocinero rectifica (843-4): "*Dimissis manibus*" uolui dicere. *Eum odorem cenat Iuppiter cottidie*". En 1265, el esclavo Pséudolo dice: "*Vnguenta atque odores, lemniscos, corollas*".

Aromas que parecen esparcirse "surgiendo" del escenario y "envolviendo" a los espectadores, y que como dice D. Se-

bastián Mariner en la entrevista de preparación de esta tesis del 9 de Mayo de 1987: "Difícilmente podían hacerse sentir al público de otra manera estos aromas y malos olores, que mediante la indicación lingüística. A diferencia de tantos otros detalles visuales o auditivos que podían montarse con diferentes materiales, esto es: la calle de la acción y los edificios en escena pueden construirse con madera y cartones o no; el ruido de los truenos, imitarse o no, de modo que los espectadores lo perciban. Pero hacer que a todos, hasta la última fila, llegue el olor de los perfumes de un actor, no es posible ni se intenta ni siquiera hoy, a no ser que las distintas expresiones lingüísticas así lo hagan "notar".

RELACION DE NOTAS

(28) En relación a este hermoso texto en donde la noche es una deificación, cf. Enk en su comentario a Merc. 4-5, versos en los que aparece dicha deificación personificada. En ellos "narran sus desgracias a la Noche o al Sol o la Luna" ("*qui aut Nocti aut Dii / aut Soli aut Lunae miseras narrant suas*"); como si de personas se tratara. En esta extensa e interesante nota, Enk viene a decir que las invocaciones a la noche, luna, sol u otros astros, son trágicas y se encuentran ya en Sof. Elec. 86, donde Electra canta: ῥῶ φάος ἄγνων καὶ γὰρ ἰσόμοιρ' ἀῆρ; en Eu. Med. 57: "Ἰμερος μ' ὀπῆλθε γῆ τε κουρανῶ λέξαι μολούσῃ δεῦρ' ὀδεσποίνης; y en Ion. 870: 'Ἄλλ' ὅθ' Διὸς πολὺάστρον ἔδος / καὶ τὴν ἐπ' ἐμοῖς σκοπέ-λοισι θεῶν λίκμνηζ; I. T. 42: "Ἄ καὶνὰ δ' ἦκει νύξ φέρουσα φάσ-ματα λέξω πρὸς αἰθέρ' εἴ τι δὴ τόδ' ἔστι, y, sobre todo, en Med. 148: "Ἄιες, ὦ Ζεῦ, καὶ γὰρ καὶ φῶς ἄχ' ὅλ' ἄ δούστανος μέλ-πει νύμφα.

Además de en estos poetas trágicos, la alocución se encuentra en los bucólicos, Virgilio y Propertio, Eleg. I, 18; cf. Ca. fr. 67, Alciph. I, 8, I. Con₂ la expresión plautina hay que comparar la "Medea" de Ennio (Valhen², pág. 165, fr. 357): "*Cupido cepit miseram nunc me proloqui caelo atque terrae Medaei miseriam...*".

En el comentario del libro VI de Varrón (L. L.) de E. Rí- ganti (Varrone, De lingua Latina libro VI, Testo crítico, traduzione e commento, Pátrón 1978), dice: "El libro VI consta de una serie de partes: a) tiempo, primera parte: acciones en el tiempo; b) segunda parte: subdivisión astronómica del tiempo; c) en el párrafo 4-7: movimientos del sol, luna, partes del día", y en concreto en la pág. 95, dice esta autora: "'Cum stella', cf. L. Lat. VIII, 50; Fest. Pauli 368, M. Quint. I, 7, 12; Censorin. d. d. n. XXIV, 4 etc. Para la cita de Plauto en Anf. 275: '*Id tempus*', cf. Macr. I, 3, 15: '*Vocatur iubar*'; su etimología la da Varrón en VII, 76: '*Iubar dicitur stella lucifer, quae in summo quod habet lumen diffusum, ut leo in capite iubam*'; cf. Fest. Pauli 104 M. (= 92 L): '*exorto iubare*: TRF, 140, Pacuvius 347".

Para terminar este apartado, citaremos a Skutsch, op. cit. págs. 307-10, que resume así el hecho de que la acción en algunas obras plautinas tenga lugar de noche: a) "En diez u once pasajes de Plauto, la acción transcurre de noche (en sueños o mientras se duerme). Fórmulas como las de '*haec nocte*', están meramente señaladas y no descritas (Curc. 247, 260; Mil. 383; Merc. 370; Cas. 671; Tru. 248. b) En dos ocasiones la nocturnidad de la acción es totalmente secundaria (Rud. 354, 362). c) La noche resulta marco apropiado para intentos de fuga (Cap. 172; Men. 822)".

Como dice V. Inama, op. cit. pág. 47 ss.: "Los espectáculos teatrales tenían lugar a plena luz del sol. Muchos efectos para crear ilusión escénica que nosotros obtenemos fácilmente con luz artificial en nuestro teatro, no era posible obtenerlos en el teatro antiguo. La diferencia entre el día y la noche, entre amanecer y medio día, entre un cielo estrellado o con luna, que hoy conseguimos con disminución de luz sobre el palcoscenio y con escenografía, no podían indicarse a los espectadores por otro medio que la palabra. Y esto desde el teatro de 'Ifigenia en Aúlides' de Eurípides o en 'Agamenón', donde este sale de su tienda, y llama al viejo criado preguntándole, mientras señala al cielo: 'Dime. ¿Qué astro es aquel que pasa fugaz?', y el siervo le responde: 'Sirio, que presto corre y la Pleíade en mitad del cielo', y

dice Agamenón: 'El canto del ave no se oye, ni el sonido del mar, y está callado como sobre el Euripo el viento'. El público comprendía rápidamente así qué hora era aquella en la que se desarrollaba la escena, no hacía falta que en lo alto resplandeciera el sol de mediodía e iluminase todo el teatro con un torrente de luz". Nosotros añadimos que, en lo que se refiere a creación de ilusión escénica, la colaboración del público con el autor, estimulado por las claves lingüísticas de este, era el juego esencial y tal vez la mejor atracción al teatro del público, y no es que este fuera menos exigente que el nuestro, sino que basaba su exigencia en el acierto de los estímulos del autor, quien, casi solo con la palabra, debía saber transportar al espectador a su mundo de teatro imaginativo y participativo, frente al nuestro con un público generalmente pasivo y callado.

(29) Me vienen a la memoria las acertadas palabras de D. Fernando Díaz Plaja ("El País" de 5 de 5 de Septiembre de 1982, p. 67), analizando el "Anfitrión 38" de Giradoux: "En un momento de la obra Mercurio está examinando a Júpiter, y para ver si su transformación en hombre para obtener a Alcmena es completa, le pregunta: '¿Tienes idea de que morirás un día u otro?'. El astuto mensajero de los dioses sabe que esa verdad tan evidente es rechazada constantemente por el hombre, y efectivamente, Júpiter le responde: 'No. Que mis amigos van a morir, pobrecitos, sí, claro. Pero yo no'".

CAPÍTULO VI

ESTUDIO DE FÓRMULAS LINGÜÍSTICAS

QUE HACEN IMAGINAR

UTENSILIOS

EN LAS OBRAS DE PLAUTO

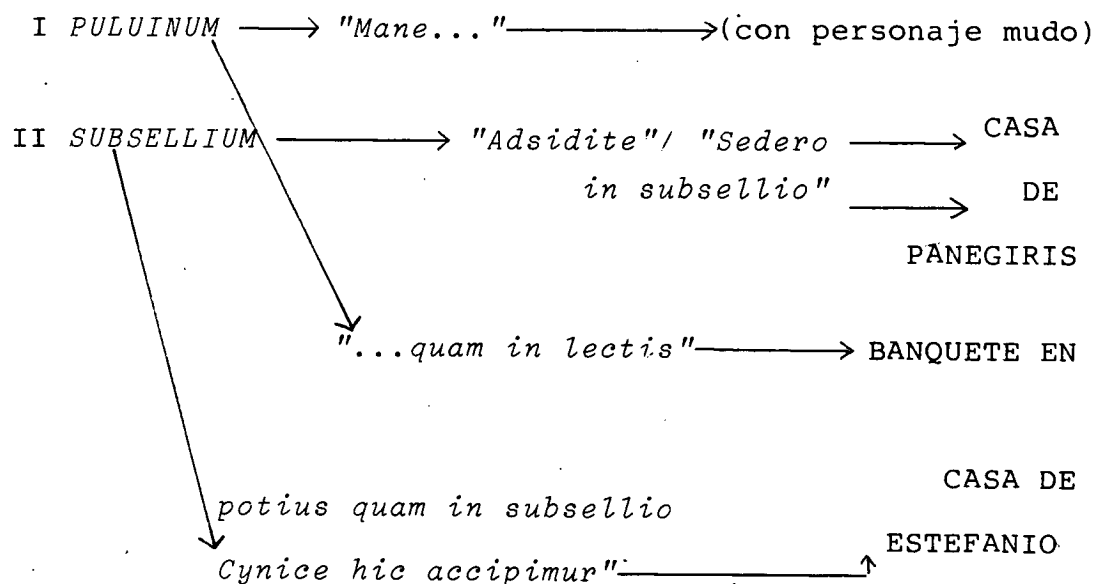
UTENSILIOS EN EL TEATRO GRECOLATINO

Estamos de acuerdo con A. Balil, "Decorado ...", pág. 13, cuando asegura que no podía faltar en toda guardarropía escénica algún mobiliario y otros utensilios: "Pocas son las tragedias -dice- donde no haya un lecho para transportar un cadáver, probablemente un maniquí (¿no podría ser el mismo actor rígido?), lechos y literas aparecen en 'Hipólito' y 'Alcmena'. Poco más mobiliario requerían las tragedias griegas, raramente un trono o una silla, pero la comedia requería cierta cantidad de utensilios y mobiliario y, en consecuencia, complicaba los cambios de escena o de lugar de la acción. Tales cambios, desde luego, podían aprovecharse como hace por ejemplo Aristófanes en las 'Aves' para crear nuevas situaciones".

Advertimos en este autor la interesante idea de utilización de objetos escenográficos como algo más que para simple ambientación y adorno escénico, y recordamos por ejemplo los cojines de "Estico" que se sacan a escena por orden de Panfilipa en el verso 94 (cf. cap. III, pág. 364), y que permanecen en ella durante el resto de la obra (a no ser que en el verso 418 Estico los retire cuando su amo le ordena: "*Age, abduc hasce intro quas mecum adduxi, Stiche*", pero estamos de acuerdo con la traducción de Ernout en vol. VI, p. 237-8, quien considera el "*hasce quas*" como: "esas esclavas"); y las sillas de esta misma obra en donde las dos mujeres invitan a sentarse a su padre Antifón (v. 90: "*Adsidite*", verso 93 (cf. cap. III, página 363). Cojines y taburetes "transfor-

man la ambientación y cambian la acción al interior de la casa de Estefanio donde se celebra el banquete de esclavos. Ambos utensilios se mencionan en los versos 703-4 cuando Estico pregunta a Sagarino: "*Nimium lepide in mentem uenit potius quam in subsellio Cynice hic accipimur quam in lectis?*", y Estico prefiere tumbarse.

La conexión de dichos objetos a las fórmulas lingüísticas correspondientes, ha supuesto el cambio escenográfico deseado utilizando el mismo espacio escénico:



Otras veces estos objetos articulan toda la trama de la obra como veremos que ocurre con la olla de "Aulularia", la cajita de "Cistelaria" o la sogá marina del "Rudens", objetos que, por

cierto, dan nombre a cada una de estas obras.

En "Menaechmi", el manteo de la mujer de Menecmo I es el hilarante medio de travestismo y de discusiones conyugales.

Pero uno de los utensilios más utilizados en las obras de Plauto, son las tablillas en donde se escribe a la amada ("Báquides"), se anotan ganancias o pérdidas, y con las que Plauto parodia algunas obras euripideas ("Helena"), siguiendo el ejemplo de Aristófanes en "Ranas".

Las cadenas que aprisionan los brazos de los "Cautivos", hieren con su vergonzosa presencia la nobleza de Hegión. En un momento de la obra el anciano no puede ver por más tiempo a los jóvenes encadenados uno a otro como animales, y ordena a sus criados (v. 112-13): *"Is indito catenas singularias / istas maiores quibus sunt iuncti demito / Sinito ambulare, si foris si intus uolent..."*. Más adelante (v. 204-5), el corrector dice ante las protestas de Tíndaro: *"Nostrum erum, si uos eximat uinclis / aut solutos sinat quos argento emerit..."*, a lo que el joven contesta airado: "¿Acaso siente temor de nosotros?. Sabemos cual es nuestro deber si se nos deja en libertad" (v. 206^a - 206^b), lo que transforma toda esta obra aseptica sin amoríos ni burdeles, encuadrada usualmente dentro de los cánones del amor y abnegación filiales, en algo más importante y trascendente, que conecta con la siempre deseada libertad del hombre.

El brillo de la hoja de la espada de "Casina" conecta es-

ta obra con otros lances amorosos librados también a punta de espada, convirtiéndola en una "nouvelle roman" cuya historia de escaramuzas, deseos por la misma dama y disfraces, recuerdan al mismo Dumas.

Estos ejemplos, y otros que vamos a ver, vienen a demostrar que el silencio usual de los editores plautinos por estos temas relacionados con el ajuar escénico, es un poco injusto ya que todo autor teatral entendido sabe la importancia que ellos tienen en la economía escenográfica, pero pocos autores se han servido de ellos con tanto aprovechamiento como lo hizo Plauto, tal como pasaremos más detenidamente a ver.

FUNCIÓN DE SUSTITUCIÓN ESCENOGRÁFICA DE LOS UTENSILIOS EN LAS DISTINTAS OBRAS PLAUTINAS

En "Asinaria" la bolsa de monedas con veinte minas, articula toda la obra desde el principio (v. 75, en donde Demeneto dice: "*Ut<i> sibi amanti facerem argenti copiam...*"; v. 83: "*Cupio esse amicae quod det argentum suae...*", y en el v. 89, donde el senex ordena al criado: "*Viginti iam usust filio argenti minis:*" ; en el v. 123: "*Nam ego illud argentum tam paratum filio...*" . En 250, Libanio decide idear algo para procurarse el dinero).

En el v. 269, Leónidas aparece en escena con la noticia del dinero, (v. 269: "*Maximam praedam et triumphum eis adfero aduentu meo*" ; en el v. 277: "*Omnem in tergo thesaurum gerit*"; en el v. 319: "*Habeo, opinor, familiarem tergum, ne quaeram foris*"; en el v. 336: "*Em, ergo is argentum huc remisit, quod daretur Saureae. Pro asinis*"; en el v. 364-5: "*Ni hodie Argyrippa essent uiginti argenti minae*" . En los versos 381 ss., el mercader aparece en escena, buscando a Demeneto para entregarle la bolsa de dinero (v. 396: "*Argenti uiginti minas, si adesses, accepisset*"). En el v. 453, Leónidas pretende que el mercader le de el dinero: "*Verum istuc argentum tamen mihi si uis denumerare*".

Pero el mercader se niega a hacerlo si no es en presencia de Demeneto (v. 452, 456, 461, 464). En el v. 468, Leónidas intenta arrebatarse las veinte minas así: "*Ferox est, uiginti minas meas tractare sese*". Libanio amenaza al mercader (v. 473): "*Flagitium hominis, da, obsecro, argentum huic, ne male loquatur*".

Al final deciden atemorizarlo (491), pero el mercader no suelta las veinte minas (494). A partir del v. 545 ss., Libanio y Leónidas han obtenido las veinte minas con sus malas artes (579: "*Argenti uiginti minas habesne?/ Hariolare*", y en 590, se habla del saco que los contiene: "...*si forte occeperint clamare hinc ex crumina*". En 633, Argiripo cuenta a los dos tunantes (Leónidas y Libanio) sus penas amorosas y como por veinte minas precisamente va a perder a su amada (632-633). En 653, Leónidas muestra a su amo el saquito con las veinte minas salvadoras: "*Viginti minae hic insunt in crumina*". En 661, Argiripo pregunta a Leónidas: "*Quin tradis huc cruminam pressatum <um> erum?*". Filenio, que ha contemplado la escena, se deshace en halagos a Leónidas y le pide la bolsa (664-5: "*Da meus ocellus, mea rosa, mi anime, mea uoluptas/ Leonida, argentum mihi*"). Leónidas pide besos y caricias a cambio y Filenio vuelve a rogarle (v. 673: "...*et tibi eme hunc isto argento...*"). Cuando consigue las caricias de la hetera, Leónidas pasa el saco de dinero a Libanio (v. 677: "*Cape hoc sis, Libane*"), y este a su vez reclama otras caricias. Argiripo se encoleriza y suplica a Libanio en el v. 683-4: "*Da mihi istas uiginti minas*". Pero el esclavo humilla al señor hasta que este le sirve de montura (v. 705 ss.). Al final de la galopada, el joven pregunta (712): "*Datisne argentum?*". En 725, vuelve a pedir el saquito: "*Viginti argenti commodas minas...*". En 735, Libanio decide confesar al joven que el dinero es de su padre y que el viejo se lo cede a condición de que él le ceda por una noche la amante. Argiripo accede señalando el saquito (v. 739: "*Haec faciet facile ut patiar*"), y de esta manera, termina la escena y primera parte de la obra cuya te-

mática ha girado en torno aun simple saco con veinte minas.

En "Aulularia", la olla llena de monedas de oro encontrada por el avaro Euclión, articula todo el argumento (ya en el prólogo el *lar familiaris* cuenta la historia del tesoro escondido en la casa por el padre del avaro [v. 7], y como él ha hecho que esta lo encuentre para favorecer a su hija inocente víctima de su miserable avaricia (v. 267 cf. lo dicho en capítulo II, página 204). El viejo enloquecido no se mueve de su casa y sospecha que todo el mundo pretende robarle su tesoro. Así cuando su amigo y vecino el *senex* Megadoro le pide la mano de su hija, el infeliz sospecha que tanta generosidad se debe a que tiene noticias de su oro (v. 216: "*Aurum huic olet*"). En medio de la conversación, al oír golpes de azadón, sale corriendo, pensando que alguien le está desenterrando su tesoro, y dejando boquiabierto al pobre Megadoro (v. 244 ss.). En 265 ss., Euclión, solo en escena, habla del poder del dinero: "*Aurum quid ualet!... mihi esse thesaurum domi*". Cuando vuelve del mercado en donde no compra nada para la boda de su hija por considerarlo demasiado caro, oye las voces de los cocineros que le ha mandado Megadoro a su casa, y se alarma (v. 392): "*Aurum rapitur, aula quaeritur*". En 449, Euclión entra en escena llevando por fin en sus brazos la marmita repleta de oro decidida a trasladarla de sitio, pues un gallo inoportuno casi se la desentierra a la vista de los cocineros (v. 460 ss.). En 467, el avaro dice señalando la olla: "*Ubi erat haec defossa...*". Cf. la acotación de Ernout vol. I, pág. 176. En 580 ss., Euclión acaricia la marmita y le dice:

"Edepol ne tu, aula, multos inimicos habes / atque istuc aurum

quod tibi concreditum est". Y decide transportarlo al templo de la Buena Fe (581 ss.: "*Atque istuc aurum quod tibi concreditum est. Nunc hoc mihi factust optimum, ut te auferam. / Aula, in. Fi-dei fanum*"). Allí se encuentra a Estróbilo criado del joven Licónides enamorado de la hija de Euclión (v. 606). El atolondrado anciano no lo ve y comenta en voz alta su guardado secreto, suplicando a la diosa que no diga a nadie que allí está su tesoro (v. 609 ss.) y que vigile para transportarlo de nuevo a su casa: una vez que pasa todo el molesto lío de la boda de su hija con el viejo (613-14: "...*saluam ut aulam abs te auferam*"). Estróbilo, que lo ha oído todo, una vez que se va Euclión, decide robar el oro (620-21: "...*si inueniam uspiam / aurum, dum hic est occupatus*"), pero no le da tiempo, pues el anciano vuelve inquieto y lo registra, toma el oro y sale corriendo para guardarlo en el templo de Silvano. Estróbilo le oye de nuevo, y esta vez sí se hace con él (701-712), (707: "*Indeque expectabam aurum ubi abstrudebāt senex*"). El anciano cree volverse loco cuando ve que le han robado la olla (v. 713-725), en una de las escenas más famosas de todo el teatro, pues el actor despavorido escudriña los rostros del público, les pregunta, ruega, llora e implora para que le digan quién y por donde se ha esfumado su fortuna. En 823, Estróbilo, que ha dado la olla a su amo Licónides para que pueda casarse con la hija del avaro, le devuelve la marmita al anciano (v. 823: "*Ubi id est aurum? / In arca apud me*" .. En 829: "*I, redde aurum*"), y así termina la obra, aunque los fragmentos finales nos hacen suponer un final feliz lleno de reconciliaciones. El trasiego de la olla de oro ha estructurado así toda la trama.

En "Báquides", aparecen unas tablillas en los versos 715, 726-7, 730, 753, 787-89, 801, 808, 811, 924, 935-6, 939, 941, 960, 984, 991, que son muy interesantes en el argumento de la obra.

En 715, Crísalo pide utensilios para escribir y dice: "*Stilum, ceram et tabellas, linum*", pero hasta el verso 726+7, Pistoclero no obedece la orden: "*Quae imperauisti*", y Crísalo le manda escribir: "*Cape stilum propere et tabellas tu has tibi*". En 753, Crísalo pide a Mnesíloco las tablillas: "*Cedo tabellas*", y aquel se las da: "*Accipe*". En 787, Crísalo da a Nicóbulo las tablillas ya escritas: "*Nunc hasc[e] tabellas ferre me iussit tibi*". En 808, Nicóbulo dice a Crísalo que las tablillas que él ha traído le acusan: "*Hae tabellae te arguunt / quas tu attulisti*". En 811, Crísalo no puede creer lo que oye: "*Egomet tabellas tetuli ut uincerer ...*". En 924, Nicóbulo, solo en escena, decide releer lo escrito en las tablillas: "*Aequomst tabellis consignatis credere...*". En 935-6, el esclavo Crísalo sale de casa de los Baquis con las tablillas en las manos (cf. Ernout II, pág. 64), y dice: "*Nam ego has tabellas obsignatas, consignatas quas fero. Non sunt tabellae, sed equos quem misere Achiui ligneum*", lo que evidentemente, es una parodia de tono trágico, que continúa en la metáfora del verso 941: "*Tum quae hic sunt scriptae litterae...*". En 960, y todavía en el mismo largo monólogo anterior, concluye: "*Post ubi tabellas ad senem detuli...*". En 984, Crísalo dice a Nicóbulo: "*Tacitus conscripsit tabellas...*". En el v. 991, Nicóbulo advierte lo pequeña que es la letra: "*Euge, litteras minutas!*".

Ya hemos hablado de la importancia que en "Cautivos" tie-

nen las cadenas de los jóvenes presos, pero veamos como su valor, como utensilio caracterizador, además, se delinea a lo largo de toda la obra. En 254, Filócrates reprocha a Hegión: *"Ita uinclis custodiisque circum moeniti sumus"*, y el senex se disculpa contestando que "el más vigilante no está nunca suficientemente bien guardado". Pero parece que al final el noble anciano cede, y en 354 ordena que los liberen. Cf. cap. III, pág. 484. Tíndaro, llevado por la emoción y liberando sus manos, dice: *"Di tibi omnes omnia optata [of]ferant/ cum me tanto honore honestas cumque ex uinclis eximis"*. En 766-7, sin embargo, la esperanza de esta libertad se esfuma ante el desaliento del pobre viejo que no encuentra a su hijo (v. 757-8), y Aristofonte comenta desalentado (766-7): *"Exauspicaui ex uinclis; nunc intellego/ redauspicandum esse in catenas denuo"*. En 1004, Tíndaro aparece con un pico en escena y dice: *"Itidem mi haec aduenienti upupa, qui me delectem, datast"*. Hasta el penúltimo verso de la obra, y una vez que Hegión ha encontrado a su querido hijo, no retira definitivamente las cadenas. En 1027, Hegión dice a Estalágmo: *"Eamus intro, ut arcessatur faber, ut istas compedis / tibi adimam, huic dem"*.

En "Casina", muy diversos utensilios aparecen a lo largo de toda la obra. En 144, Cleóstrata ordena a los esclavos que le traigan su anillo así: *"Referte anulum ad me"*. En 296, Lisídamo ordena a Calino: *"Et sitellam huc euoca"*. En 359, Calino dice a Lisídamo: *"Vxor, sortes situla atque egomet"*. En 363, Lisídamo dice a Olimpión: *"Adpone hic sitellam!"* En 660, Pardalisca habla por vez primera de una espada: *"Interemere ait uelle [uitam]/glaudium."*

y Lisídamo exclama: "*Hem!*" y Pardalisca vuelve a decir: "*Gladium...*" a lo que Lisídamo responde: "*Quid eum gladium?*", y Pardalisca contesta: "*Habet*" indicando que Casina tiene la espada. En 691, Lisídamo dice: "*Sed etiamne habet nunc Casina gladium*". En 705-6, Lisídamo ruega a Pardalisca que diga a Casina que deje su espada, de esta manera: "*...ut exoret illam / gladium ut ponat...*".

Aunque este utensilio no aparece en escena, sin embargo lo hemos citado porque matiza el carácter romántico de toda la obra, y equivale a la importancia de algunos personajes mudos o voces "en off". En 840, Olimpión dice a Lisídamo: "*Tene hanc lampadem*", (cf. Ernout II, pág. 218, nota 1).

La cajita de "Cistelaria" con los juguetes que van a servir para la consabida anagnórisis de la obra, está presente a lo largo de la misma en: 635-6, 655, 664, 696, 708, 711, 731, 735, 738, 742, 748, 767, 770-1.

En 635, Melenis, señalando una cajita que sostiene en su mano, dice a Selenio: "*Nam hic crepundia insunt...*", y luego ordena a la atolondrada Halisca que la caja: "*Accipe hanc cistellam, Halisca...*", que pierde entre el trasiego de la gente (cf. Ernout III, pág. 46). Lampadión, que pasea con su ama Fanóstrata, la encuentra (655): "*Sed quid hoc est, haec quod cistella!*" Abren la cajita y encuentran dentro de ella los juguetes de la hija perdida de Fanóstrata (664: "*Quid est?*" pregunta Lampadión-, "*crepundia haec sunt, quibuscum tu extulisti nostram filiolum ad necem*""). Lampa-

dión le dice a su ama que su hija será quien haya perdido la cajita, y al ver a la apurada Halisca mirando el suelo, dice (695): *"Quid est. / Haec est. Quis? / Quoi haec excidit cistella certe eccam"*. El texto que sigue (698-703), es uno de los más representativos, en donde los pronombres demostrativos juegan un importante papel (cf. lo dicho sobre este pasaje en cap. II, págs. 192-193). Halisca escudriña los rastros del suelo que puedan llevarla al sitio donde ha perdido su cajita. De pronto, parece descubrir una huella (v. 698), pero el rastro desaparece al poco rato (v. 699): *"In hoc iam loco cum altero constitit. Hic meis turba oculis modo se obiecit..."*.

Luego cree descubrir las huellas de dos personas (v. 700-701). Más tarde parece asegurar que esas huellas pertenecen tan solo a una persona (v. 701). Le sigue el rastro (v. 702). Luego vuelve a perderlo (v. 702: *"Hinc huc iit, hinc nusquam abiit"*).

Por último se desespera (v. 703: *"Actam rem ago. Quod periit, periit, meum corium cum cistella"*). La esclava continúa buscando y preguntando a todo el que pasa por la tan deseada cajita de juguetes. Así en 708, Halisca pregunta a Lampadión que la ha abordado: *"...amabo in hac regione / cistellam cum crepundiis....?"*. El esclavo se apresura a presentársela a su ama (712: *"Cistellam <h>aec mulier... anus era, parumper"*). En v. 731, Lampadión pregunta a la esclava: *"Quid quaeritas?"*, y Halisca le contesta (731): *"Cistella mi hic... euolauit"*. Fanóstrata, un poco sorprendida, la interroga así (v. 734): *"...quid ibi in-[fu]erit..."*, y la muchacha contesta sin vacilar: *"Crepundis una!"*

En 738, Halisca vuelve a lamentarse: *"Quae illam cistellam perdi-*

dit..." . Fanóstrata compadecida, le dice (741): "...confitemur cistellam habere", y ante la ansiedad de la muchacha (742: "Vbi ea nunc est?"), se la enseña (743: "Saluam eccam"). Luego Fanóstrata quiere saber si quien le habla es verdaderamente su hija perdida, y le pregunta en el verso 748: "Eloquere unde haec sunt tibi cito crepundia". En 767, Halisca pide a la mujer la cajita: "Sed istanc cistellam te opsecro ut reddas mihi".

La muchacha, sin embargo, ha sabido explicarse con poca claridad preocupada tan solo por recuperar la cajita. Por eso Lampadión aconseja a su ama (770): "Da isti cistellam et intro abi cum istis semul". La mujer obedece (771): "Tene tu cistellam tibi". Así acaba realmente la obra, pues los escasos versos que siguen (774-781), son, en realidad, un epílogo que resuelve más rápidamente la intriga. Otros utensilios en la obra son una luz y un hierro que aparecen en los versos 642 ("ferrum tenes...").

En "Curculio", aparecen de nuevo las tablillas.

En 365, Curculio dice a Fédromo: "...ut tabellas consignemus", y a continuación Curculio (v, 366-70), hace una extensa relación de utensilios: "...pernam, sumen, glandium pane et assa bubula/ poculum grande, aula magna/ Tu tabellas consignato". En 422, Curculio entrega las tablillas a Licón diciéndole: "Et has tabellas dare me iussit". En 432, Licón las lee y dice: "...qui has tabellas adferet". En 545, Licón dice: "Qui has tabellas obsignatas attulit quas tu mihi [tabellas] ..." . En 551, Terapon-tígono tilda a Licón de estúpido: "...qui is tabellis crederes" .

Pero el utensilio esencial es un anillo, como vamos a ver.

En 584-5, Terapontígono parece haber perdido su anillo y dice: *"Is mihi anulum subripuit"*, y Capadox le pregunta: *"Perdidistin tu anulum?"*. En 595, de nuevo el parásito habla del anillo: *"Quae ubi me hunc habere conspicatust anulum"*. En 601, Planesio pide a Fédromo que pregunte a Curculio por qué lleva ese anillo (que al parecer pertenecía al padre de la meretriz, con lo que empieza el tema de la anagnórisis): *"Rogita unde istunc habeat anulum"*. El parásito confiesa que se lo ha robado a Terapontígono (v. 605 ss.), y Fédromo en 629, hace la pregunta al miles de esta forma: *"Miles, quaesq, / ut mihi dicas unde illum habeas anulum"*. En 653, Planesio enseña a su vez el anillo que desde pequeña lleva en el dedo: *"Verum hunc servavi semper mecum una anulum"*. Y gracias a este, Terapontígono descubre a su hermana que no es otra que la meretriz Planesio (v. 657-8).

En "Epídico" se habla de unas cartas. En el v. 134, Epídico pregunta a Estratipocles: *"...et mittere ad me epistulas?"*. En 251, se habla de unas tablillas: *"Quin hodie adlatae tabellae sunt..."*. En 639-40, Epídico, en plena escena de reconocimiento, pregunta a Telestis: *"Non meministi me auream ad te afferre natali dñe. / Lunulam atque anellum aureolum in digitum?"*. En 646, Estratipocles dice al usurero: *"Accipe argentum hoc, danista, hic sunt quadraginta minae"*.

En "Menaechmi", el manteo que Menecmo I roba a su mujer para regalárselo a su amante, estructura todo el argumento. En el verso 130, Menecmo I presenta la prenda a los espectadores: y dice

haberla robado a su mujer. Cf. cap. III, pág. 398.

Además esta prenda da lugar a una divertida escena de travestismo (v. 165 ss.). En 191, Menecmo entrega el manto a su amante Erotio, quien sorprendida al verlo vestida de mujer, le pregunta: "*Quid hoc est?*", y Menecmo contesta: "*Induuias tuae atque uxoris exuuias, rosa*". En 196, Menecmo se desprende de su túnica y se queda con el manto de su mujer, por lo que Penículo le pide que les baile algo (197): "*Sed opsecro hercle, salta sic cum palla postea*".

Aunque el tema del manto volverá más tarde, en 219, Erotio dice al cocinero Cilindro: "*Sportulam cape atque argentum; ecos tris nummos habes*".

Según Ernout (IV, pág. 31), en su acotación al verso 289, Menecmo II parece llevar una bolsa de dinero. Lo cual parece ser verdad pues en 290 el cocinero Cilindro dice a Menecmo II: "*Nummum a me accipe*". En 292-3, Erotio, que ha confundido a Menecmo II con Menecmo I, dice a aquel: "*Scilicet qui dudum tecum uenit, quom pallam mihi/detulisti, quam ab uxore tua surrupuisti*". Menecmo II, claro, se sorprende y dice (394): "*Tibi pallam dedi...*", a lo que la meretriz (398) sigue diciendo: "*Pallam te hodie mihi dedisse uxoris*". En 421, Menecmo II susurra a Erotio: "... *ni meae / uxori renuntiaret de palla et de prandio*". En 426, la meretriz vuelve a decir: "*Pallam illam quam dudum...*" En 469, el parásito ve a Menecmo II, que sale con el manto que Erotio le ha dado, y dice: "*Pallam ad phrygionem fert confecto prandio...*". En 477, Menecmo II no puede dar crédito a las cosas agradables que le están ocu-

rriendo en una ciudad desconocida, y dice señalando el manto: "*Abs-tuli / hanc quous heres...*", y en 480: "*Ait hanc dedisse...*". En 507-10, Penículo aborda a Menecmo II y le dice: "*Responde: surrupuistin uxori tuae. / Pallam istanc hodie dedisti Erotio?*", y Menecmo II le responde (510): "*Dedi nec pallam surrupui*". En el verso 513, Penículo le pregunta un poco desalentado: "*Exire uidi pallam?*". En 540, Menecmo II dice a una esclava: "*Et palla et spinter faxo referantur simul*". En 563, Penículo cuenta a la mujer de Menecmo I como ha visto a su marido (que en realidad es Menecmo II): "*Pallam ad phrygionem... ferebat*". En 568, el parásito ve venir a Menecmo I sin el manto: "*Sed pallam non fert*". En 617, Penículo aborda a Menecmo I y le dice: "*Ei, pallam refer*", y el joven pregunta: "*Quae istaec palla est?*" En 645, la mujer dice: "*Palla mihi est domo surrupta*", y Menecmo I dice: "*Palla surrupta est mihi?*". Continúa la discusión entre marido y mujer teniendo como motivo el manto de ella (v. 648, 658), pero este no aparece de nuevo en escena hasta el v. 701, en donde Menecmo II sale con él tal como señala la mujer (v. 705): "*Sed eccum uideo. Salua sum pallam refert*". En 806, la mujer dice a su anciano padre: "*Quin etiam nunc habet pallam, pater. <Et>spinter...*". En 907, Menecmo I nombra el manto ("*quia rogo palla...*"). En 1049, Menecmo I decide ir a casa de Erotio, y dice: "*Si possum exorare ut pallam reddat, quam referam domum*". En 1061, Menecmo I, saliendo por fin de casa de Erotio, muestra el manto y el brazalete: "*Facietis ut ego (hinc) hodie abstulerim pallam et spinter...*", y ambos utensilios vuelven a aparecer en escena al final de la obra (v. 1138-9): "*...quoi pallam surrupui dudum domo. / Hanc dicis*

frater, pallam quam ego habeo?". Y aquí aparece una de las acotaciones escenográficas más curiosas de los manuscritos. Entre corchetes encontramos un *<"haec east">*, esto es: Menecmo II ha preguntado a su hermano: "¿Quieres, hermano, que hablemos de este manto?", y a continuación, la acotación: "Lo deja", algo así como: "Se lo alarga", pues efectivamente en el verso siguiente, Menecmo I ya parece tenerlo en sus manos, cuando dice (v. 1140): *"Quomodo haec ad te peruenit?"*, y en 1142, Menecmo II termina de contar cómo obtuvo manto y oro (*"pallam et aurum hoc apstuli"*), y un poco más adelante, en medio del consabido clima de perdones y concesión de libertades, termina la obra. De esta manera, un manto de mujer ha articulado toda la trama.

En "Miles" 912, Palestrión dice a Acroteleutio: *"Quasi-que anulum hunc ancillula tua abs te detulerit ad me"*. En 960, Palestrión dice a Pírgopolinices: *"Eius hunc mi anulum ad te ancilla..."*. En v. 988, Palestrión dice: *"Quae anulum istunc attulit quem tibi dedi"*. En 1049, Milfidipa dice: *"Nam hunc anulum ab tui cupienti..."*. De nuevo vuelve a aparecer el tema del anillo.

En "Mostelaria" 627-30, se habla de veinte minas.

En 778 ss., Tranión dice: *"Vehit hic clitellos..."*, y la palabra *"clitellarios"*, a continuación. En 843, Simón habla de una llave así: *"Circumduce hasce aedis et conclavia"*.

En "Persa" 173, Sofoclidisca habla de unas cartas así:

"...iam fieri ut probe litteras sciret" . En 195, se introduce de nuevo el tema de las tablillas, y Pegnión dice: "*Sed has tabellas*", mostrándoselas a Tóxilo. En 247, Sofoclidisca dice a Pegnión: "*Toxilo has fero tabellas tuo ero...*". En 464, Tóxilo dice: "*Tum hanc hospitam autem crepidula...*". En 497, Tóxilo dice a Dórdalo: "*Tabellas tene has, pellege*". En 511, Dórdalo dice a Tóxilo: "*Qui tibi tabellas adfert*". En 518, Tóxilo vuelve a decir: "*Sed ut occepisti, ex tabellis nosce rem*". Para el verso 544, cf. cap. II, pág. 187.

En "Pséudolo", 27-8, Calidoro dice: "*Qur inclementer dicis lepidis litteris / lepidis tabellis...*". En 31, Calidoro dice a Pséudolo: "*Lege, uel tabellas redde*". En 36, Pséudolo dice a su vez a Calidoro: "*Eccam in tabellis porrectam; in cera cubat*". En 40, Pséudolo dice de nuevo: "*Tace, dum tabellas pellego*". En 49, Calidoro dice a Pséudolo: "*Recita modo; ex tabellis iam faxo scies*". En 56, Pséudolo dice: "*Expressam in cera ex anulo suam imaginem*".

En "Rudens" 88, el esclavo Esceparnión dice: "... *fecit fenestrasque indidit*". En 389 ss., Ampelisca empieza a hablar de una cajita donde guarda sus juguetes y por la que puede ser reconocida: "*Quia leno ademit cistulam...*". En 391, Tracalión pregunta a la mujer: "*Vbinam ea fuit cistellula?*". En 476, el esclavo Esceparnión dice: "...*<me> iure in uinclis enicet...*". En 480, este mismo personaje argumenta que: "*Vt hanc accipiat urnam*", y en 481, el esclavo da la orden: "... *cape hanc urnam tibi*". En

En 823, Lábrax dice a Démones: "*Ita duo destituit signa hic cum clavis senex*". En 1078, aparece de nuevo el tema de la cajita, pues Tranión dice: "*Sed isti inest cistellula / huius mulieris...*". En 1088, Gripo dice a Démones: "*Post ego faciam ut uideas cistulam*". En 1130, Démones dice: "*Estne hic uidulus, ubi cistellam tuam inesse aiebas?*". En v. 1143, Palestra dice: "*Video cistellam*", y Démones pregunta: "*Haecinest?*", y, a su vez, Palestra pregunta: "*Istaec est*" (1144). En 1154, Démones guarda los juguetes de reconocimiento en una cajita, y dice: "*Sunt crepundia / Ecce uideo*".

En "Estico" 93, Antifón dice a sus hijas: "*Ego sedero in subsellio*" = 703: "*Potius [quam] in subsellio*". En 347, Pinacio dice: "*Huc scopas*". En 351, Pinacio dice a Gelásimo: "*Cape illas scopas*".

En "Trinummus" 788^a, se habla de unas cartas: "*Sed epistulas quando opsignatas adferet*". En 875, el sicofante dice: "*Calliclem aiebat uocari qui has dedit mihi epistulas*". En 894-5, el sicofante dice: "*Pater istius adulescentis dedit has duas mihi epistulas*". En 896, Cármides dice: "*Me sibi epistulas dedisse dicit*". En 949, el sicofante de nuevo dice: "*<Qu>os ego quaero, quibus me oportet has deferre epistulas*".

PERSONAJES MUDOS Y UTENSILIOS

En Anf. 770, Alcmena ordena a su esclava acompañante que le traiga una copa de dentro (cf. cap. III, 410). (En 773, Anfitrión dice: "*Si haec habet pateram illam*", y Sosias contesta: "*An etiam credit id, in hac cistellula*").

En Stich. 94, Pánfila manda a un personaje mudo. Cf. cap. III, pág. 364, cap. VI, pág. 691. Petersmann, en el comentario de la obra, y en relación a este verso, dice: "*Mane puluinum*", es una expresión elíptica (habría que sobreentender algún '*substernam*' o un '*iniciam*'. Sobre esto, cf. Hoffmann en '*Umgangsspr.*', 170, por lo que '*mane*' es una forma interjeccional (cf. Lodge III, 25). Las '*sellae*', '*solia*' y '*subsellia*', no estaban tapizadas. Cf. Cato De Agr. 10, 5 y Sefflingwel, 29".

DIFERENTES UTENSILIOS EN ESCENA

La botella de vino del "Curculio", no se nombra con su verdadero nombre, sino sugiriéndola de forma deíctica. Así en 109, la lena parece alcanzar la botella y dice: "*Sine, ductim*". En 120^b, Fédromo se la extiende por fin, y le dice: "*Em tibi anus...*".

En Stich. 355, Pinacio dice: "*Ego hinc araneas de fori-*

bus deiciam et de pariete...". Petersmann, en el comentario de este verso, pág. 150, dice: "Son comunes en Plauto las telarañas como elemento cómico. Cf. E. L. V. 652, 25: '*Aranea...tela araneorum*', como en Au. 87: '*Araneas mi ego illas servuari uolo*'. Titin. Com. 36, Ribb: '*Abstergete araneas*, Ulp. Dig. 33, 7, 12, 22: '*Perticae, quibus araneae detergantur*'".

Otros utensilios usuales en los banquetes plautinos, son las copas. Sobre "*cyathos*", Petersmann, en su comentario de "*Estico*", pág. 200-1, dice: "En Stich. 766, aparece: '*Vide, quot cyathos bibimus*'. Y '*cyathos*' = *κύαθος*, se llama en griego 'espumadera' (cf. Liddell-Scott, sobre esto y Paphyr. sobre Hor. Epod. 9, 36: '*Cyatho hauriebatur ex cratere uinum*'). En latín antiguo la palabra se empleaba solamente para 'copa'.

En Plauto, aparece en Pers. 771-2: '*Age, puere, a summo septenis cyathis committe hos.../ Mōui manus, propera, Paegnium; tarde cyathos mihi...*'. (Curiosamente en los v. 775-6, Tóxilo, en pleno banquete, levanta la copa y dice: '*Hoc mea manus tuae poculum donat*'). En 794: '*At tibi ego hoc continuo cyatho septem noctas non emam*'; Pseud. 957: '*Nam nil etiam dum harpagavit praeter cyathum et cantharum*'; Rud. 1319: '*Praeterea sinus, cantharus, epichysis, gaulus, cyathus*'; y Ter. Ad. 591; Lucil. 924, (H). Cf. Th. L. L. IV, 1, 1581, 68 ss."

CONCLUSIONES SOBRE LOS DISTINTOS UTENSILIOS ESÉNCIALES PARA EL ARGUMENTO Y QUE CONECTADOS CON LAS DISTINTAS FÓRMULAS LINGÜÍSTICAS HACEN IMAGINAR DIVERSAS ESCENOGRAFÍAS EN LAS DIFERENTES OBRAS PLAUTINAS

- 1) En "Anfitrión": COPA, COFRECITO.
- 2) En "Asinaria" : BOLSA DE MONEDAS CONTENIENDO VEINTE MINAS. LECHOS.
- 3) En "Aulularia" : MARMITA DE MONEDAS DE ORO.
- 4) En "Báquides" : TABLILLAS DE CERA.
- 5) En "Casina" : ANILLO, ESPADA.
- 6) En "Cautivos" : CADENAS.
- 7) En "Cistelaria": CAJITA CON JUGUETES, HIERRO (¿ESPADA?), LUZ.
- 8) En "Curculio" : TABLILLAS DE CERA. ANILLO QUE SIRVE PARA EL RECONOCIMIENTO. BOTELLA DE VINO.
- 9) En "Epídico" : CARTAS Y TABLILLAS.
- 10) En "Menaechmi": MANTEO FEMENINO. SACO DE MONEDAS.
- 11) En "Miles" : ANILLO.
- 12) En "Mostelaria": VEINTE MINAS. ALABARDA. LLAVE.
- 13) En "Persa" : CARTAS. TABLILLAS. SANDALITA.
- 14) En "Pséudolo" : CARTAS. TABLILLAS. COPA. ANILLO.
- 15) En "Rudens" : VENTANAS. COPA. CAJITA CON JUGUETES. CADENA. LLAVE.
- 16) En "Estico" : TABURETES. ESCOBAS. COPAS. LECHOS.
- 17) En "Trinummus": CARTAS.

Aunque no hemos vuelto a citar en este capítulo las fórmulas lingüísticas en las que aparece "*lectos*", "*lectis*", y todos los "*triclinia*" que servían para banquetes, por haberlos mencionado en el capítulo de interiores, incluimos dichos utensilios en estas conclusiones.

CAPÍTULO VII

ESTUDIO DE FÓRMULAS LINGÜÍSTICAS

EQUIVALENTES A ACTUALES ACOTACIONES

AL

TEXTO TEATRAL

ACOTACIONES EN LOS MANUSCRITOS EN RELACIÓN CON EL TEXTO TEATRAL

PLAUTINO

Las informaciones presentadas discretamente por las acotaciones del teatro actual, llenas de rotundidad y contundencia indicativas faltaban, al parecer, en Plauto.

Y decimos "al parecer", porque en la lectura de algunos manuscritos (Chatelain), y en otro lugar de esta tesis (pág. 360), al referirnos a algunos versos que se encuentran entre corchetes, apuntábamos la posibilidad de que dichos versos fueran acotaciones teatrales de algún regidor de escena posterior a Plauto (cf. Stich. 450^a-450^b, y otros más que hemos ido reseñando en cada caso).

Donde no, cabía la posibilidad de una "didascalia implícita" dentro del texto plautino utilizada, a más de para algunas aclaraciones, para otras probabilidades, dada la doble función escenográfico-informativa de la mayoría de las fórmulas lingüísticas plautinas.

En los capítulos anteriores hemos venido explicando cómo algunas expresiones sustitutivas de escenografía equivalían, además, a acotaciones en el texto teatral.

Ocurre esto, por ejemplo, en fórmulas como: "*Ibo intro*", cuya acotación más usual (Ernout) es: "Sale de escena", o bien: "*Transibo per hortum*" que acotaríamos como: "El ac-

tor sale de escena sin ser visto por el público". Pero la abundante didascalia de la mayoría de los editores plautinos nos ha hecho recapacitar sobre la necesidad de una clara distinción entre acotaciones que surgen del mayor o menor sentido teatral de los estudiosos de Plauto, y aquellas que se desprenden verdaderamente del texto, o mejor, de un determinado repertorio lingüístico-formulario, es decir, aquellas expresiones que serían equivalentes a las acotaciones de los textos teatrales actuales. Así, cuando un actor, pongamos por caso, se dirige a saludar a otro en escena y dice: "*Cedo manum*", evidentemente, tal expresión equivale a la acotación: "Extiende su mano".

Fórmulas de este tipo, que son iguales a acotaciones teatrales modernas, se desperdigan por todo el texto plautino.

Las hemos dividido en:

- 1) Fórmulas lingüísticas equivalentes a acotaciones que se relacionan con el movimiento de actores en escena.

1-1 Fórmulas "*me ocultaré*" y variantes.

1-2 Fórmulas "*iré y le hablaré*" y variantes.

1-3: "*Respice ad me*" y variantes.

- 2) Fórmulas lingüísticas equivalentes a acotaciones que se relacionan con el saludo y encuentro de ac-

tores en escena:

2-1 "*Cedo manum*" , y variantes.

3) Fórmulas lingüísticas que equivalen a acotaciones que se relacionan con la caracterización de actores

3-1 Fórmulas "*Noli flere*" , y variantes

Ya en otros capítulos hemos hecho referencia a este tipo de acotaciones, así: "*Eius ornamenta*" = "Vestuario de actores; "*cum serviili schema*" = "Caracterizado de esclavo". (Cf. para ambos casos cap. VIII, pág. 921); "*cum corona*" = "El banquete ha terminado" (cf. cap. VIII, pág. 931).

4) Otras fórmulas lingüísticas equivalentes a diferentes acotaciones.

En otros capítulos hemos venido señalando esporádicamente los siguientes casos: "*In cauea*" = "En público" (cf. cap. I, p. 115); "venir de *ἰπρία*" = "Venir del teatro" (cf. cap. I, pág. 115); "*angiportus*", "*posticum*" , "*posticulum*" , "*per hortum*" = "Ocultamente", "fuera de la vista del espectador" (cf. cap. III, p. 532); "*in plateam ingredi*" = "Entrar en escena" (cf. cap. IV, pág. 574); "*ire uias*" = "Alguien se acerca" (cf. cap. IV, pág. 568 ss.; "*in publico*", "*in uias*" = "En escena" (cf. cap. IV, p. 569).

1 Fórmulas lingüísticas equivalentes a acotaciones que se relacionan con el movimiento de actores en escena

1-1 Fórmulas "me ocultaré" y variantes

Esta expresión lingüística, con todas sus variantes, substituye a un lugar especial escenográfico desde el que un personaje "se oculta" para ver y oír a otro "sin ser visto ni oído". Generalmente, dicha fórmula supone una larga tirada de versos o "apartes" de este personaje "que está oculto", y así acotan dichas intervenciones los editores plautinos.

Pero, en realidad, las fórmulas lingüísticas que veremos a continuación, y que equivaldrían a la acotación teatral de nuestros días: "Ocultándose para ver y oír al personaje que entra en escena", servían por sí solas para aclarar al público dos cosas: que el personaje estaba "oculto" en algún lugar especial escenográfico, y que siempre que hablase lo hacía en "aparte".

Pasemos, pues, a ver cada una de estas fórmulas en cada una de las obras plautinas .

En Anf. 270 , el dios Mercurio "se oculta para ver y oír a Sosias sin ser visto ni oído", y dice: "*Obseruabo quam rem agat*". En 771, Anfitrión dice a Sosias: "*Secede huc tu, Sosia*", y se coloca en un lugar "especial" del escenario. Aclararemos que nosotros entrecomillamos siempre ese lugar especial, puesto que, con bastante probabilidad, lo consideramos inexistente en realidad ya

que resultaba mucho más cómico el juego escénico de que los espectadores vieran las reacciones y movimientos del personaje supuestamente oculto, así como la hilaridad que, en algunos casos, se produciría cuando, en realidad, los actores se estuvieran viendo y oyendo).

En As. 266, Libanio, al ver venir a Leónidas, dice: "*Metuo quod illic obscaeuauit falsae fallaciae*" Ernout (I pág.99), acota el verso: "Libanio se hace a un lado para verlo y oírlo sin ser visto ni oído". En 379, Leónidas, que ve entrar en escena al mercader, ordena a Libanio: "*Tu hunc interea hic tene*". En 420, Leónidas ordena al mercader "que se oculte", y le deje recitar en paz su papel, de esta manera: "*Abscede ac sine me hunc perdere*". En 586, Leónidas, al ver venir a Argiripo y Filenio, dice a Libanio: "*Opprime os: is est, subausculitemus*". En 639, la acotación de Ernout al verso (I pág. 121): "Los dos esclavos se alejan y se hablan al oído", equivale al: "*Secede huc, Libane,*" de Leónidas. En 880-1, el parásito y Artémona "se colocan en un lugar del escenario, desde el que se puede ver y oír el banquete que se celebra dentro de la casa de Filenio, sin ser vistos ni oídos", a la vez que dicen: "*Paulisper mane: / Aucupemus ex insidiis clanculum quam rem gerant*".

En Au. 55, Euclión hace que Estáfila "se oculte" al mismo tiempo que le dice: "*Abscede etiam nunc, etiam nunc, etiam*". En 474, Euclión, al ver venir a escena a Megadoro dice: "*Iam hunc non ausim praeterire quin consistam et conloquar*". Ernout (I pág.176)

acota el verso con un: "Megadoro entra en escena sin ver a Euclión". Signorelli, en la edición de esta obra, pág. 72, comenta el pasaje así: "Un actor se aparta para que otro recite una monodia antes de iniciar el diálogo. El resto de los versos (496, 497, 503, 504, 523, 524), ya los dice Euclión fuera de la vista de Megadoro, que, situado en el centro de la escena, posiblemente le dé la espalda, mientras Euclión está a la puerta de su casa, tal como demuestra luego el verso 537". Pero dudamos mucho de la literalidad que este autor ve en fórmulas como "*ante aedis*", que no son más que estereotipos convencionales utilizados en este mismo tipo de situaciones (para fórmulas semejantes pronunciadas por un actor que ha permanecido largo tiempo en escena "sin ver a otro", cf. Anf. 292 y la opinión de W.Theiler en "Zum Gefüge...", pág. 271, cuya teoría seguimos, quien dice: "La expresión se pone en boca de una persona que se dirige a otra que ha estado oculta y a la que le toca actuar de nuevo ya. Aparece en Men. Sam. 190". En 496, el senex Euclión, que está viendo y oyendo a Megadoro "sin ser visto ni oído por este" (cf. los sucesivos "apartes" de Ernout, I en pág. 177, a las sucesivas intervenciones del senex), dice: "*Ita me di amabunt ut ego hunc ausculto lubens*". En 523-4, Euclión quiere salir de su "escondite" para abordar a Megadoro, pero dice: "*Compellarem ego illum, ni metuam ne desinat/ memorare mores mulierum; nunc sic sinam*". En 537-38, tras la consabida fórmula para iniciar el diálogo ambos ancianos, Euclión dice: "*Nimum libenter edi sermonem tuum*", y Megadoro pregunta: "*An audiisti?*". En 606-7, el esclavo Estróbilo, "se oculta para ver y oír a Euclión", y dice: "*Nunc sine omni suspicione in ara hic adsidam sacra. Hinc ego et*

huc et illuc potero quid agant...". Ernout, vol. I, pág. 183, acota el verso 609 con la consabida aclaración: "Euclión sale del templo sin ver a Estróbilo". En 666, Estróbilo de nuevo se oculta para oír y ver a Euclión, y dice: "*Tantisper huc ego ad ianuam concessero*". Según Signorelli la traducción es: "Me retiro del flanco de la puerta del templo", pues según este autor (pág. 91), "sería fácil ocultarse tras una columna", pero otros autores continúan creen que se trata de la puerta de la casa de Megadoro". En 678, Estróbilo "se encarama a un árbol" para ocultarse otra vez con un: "*Iam ego illuc praecurram atque inscendam aliquam in arborem*". En 710, Estróbilo "desde algún lugar especial", ve a Euclión y dice: "*Video recipere se senem; ille me non uidet*". En 712, el mismo esclavo "parece ocultarse" en una de las casas en escena, y al mismo tiempo dice: "*Ibo, ut hoc condam domum*", y parece quedarse en ese lugar "viendo y oyendo a Euclión y Licónides, sin ser visto ni oído", ya que su aparición en escena en el verso 808, sin previo anuncio, lo demuestra.

En Bacch. 404, el joven Mnesíloco, al ver entrar en escena a Lido y Filoxeno, dice: "*Hinc auscultabo quam rem agant*". Ernout vol. II, pág. 35, acota el verso con un: "El joven se retira al fondo de la escena, de forma que no sea visto por los que llegan". En 768, el esclavo Crísalo "se oculta" de esta forma: "*Adambulabo ad ostium, ut, quando exeat/ extemplo aduenienti...*". Ernout, pág. 56, acota el verso siguiente, de entrada de Nicóbulo en escena, con un: "Sin ver a Crísalo". En 834, Crísalo recomienda a Nicóbulo "que se oculte", con la fórmula: "*Accede huc tu*", puesto que Cleómaco, al ir

a escena, "no ve a los otros personajes que entran en la misma" (cf. Ernout II, pág. 59).

En Cap. 211 ss., Tíndaro dice al corrector: "*Vt sine hisce arbitrís / atque uobis nobis detis locum loquendi*". Ernout, II pág. 102, acota el verso con un: "Señalando a los esclavos que están en el fondo del teatro". El corrector contesta a Tíndaro con un: "*Fiat, Abscedite hinc, nos concedamus...*", y luego, dirigiéndose a Filócrates, le ordena: "*Concede huc*" (v. 215^a). En 788 ss., Hegión ve entrar a Ergásilo en escena, "que no lo ve ni lo oye". (Cf. todo el pasaje con acotaciones aclaratorias de Ernout, II pág. 133). Sin embargo no hay fórmula alguna que informe sobre "el lugar escenográfico especial" en el que estaría el anciano. Ambos personajes continúan monologando en "aparte" largo tiempo, hasta el verso 831, en donde el senex decide hablar con el parásito. Solamente en este momento, Hegión pronuncia dos fórmulas que sugieren "ese lugar especial" en donde se encontraba Ergásilo. Una es la del verso 833, en donde el senex dice: "*Perlubet hunc hominem colloqui*", que, como veremos, también hace imaginar dichos lugares escenográficos especiales, y otra la del verso 834-5: "*Respice...*".

En Cas. 214, Cleóstrata ve venir a su marido, que entra en escena. Mirrina sale de la misma, y Cleóstrata se queda "en algún lugar especial", pero tan solo dice: "*Igitur tecum loquar*". En el verso siguiente, Lisídamo entra en escena, según Ernout (II, p. 217), "sin ver a Cleóstrata". En 562 ss., Cleóstrata, sola en escena, ve entrar en la misma a Lisídamo, y ella parece estar en algún lugar especial, para no ser vista ni oída por Olimpión que llega.

Pardalisca dice: "...pone me, amabo" (827), y Mirrina contesta (873): "*Quae uelis liberi proloqui...*", y Pardalisca dice a su vez: "...Tace". A partir de la entrada del esclavo, ambas mujeres dialogan en "aparte" (cf. Ernout II pág. 214), mientras Olimpión monologa muy sulfurado.

En Cist. 535, y ante la entrada en escena de Lampadión, Melenis queda en la misma, al parecer, en ese "lugar especial para ocultarse, y ver y oír,"sin ser visto ni oído". Sin embargo, y a pesar de la acotación del verso por Ernout (III pág. 39): "Ella se retira, de forma que no sea vista por Lampadión", no encontramos la fórmula sugerente de dicha acotación y que haga imaginar ese lugar escenográfico especial. Ernout acota con numerosos "apartes" cada una de las intervenciones de la lena. (Así en 551: "Aparte, y en el fondo del teatro"; en 597: "Aparte" = 580 = 589). Pero nosotros solo aceptamos todo esto porque, en el verso 597, Melenis decide "salir de su escondrijo", e iniciar el diálogo con los restantes personajes en escena, diciendo: "*Adulescens, asta atque audi*".

En Curc. 95, Fédromo y Palinuro "se ocultan para ver y oír" a la lena. (Cf. lo dicho sobre este pasaje en cap. V, págs. 658-9). Ambos personajes dialogan en voz baja (según la acotación de Ernout a los versos 109-110), hasta que la lena dice la frase que es pie para el diálogo (v. 111; cf. cap. II, nota 14, p. 346); entonces es cuando Fédromo dice: "*Censeo hanc appellandam anum*", y, a continuación, las dos expresiones que nos demuestran que, efectivamente, los dos personajes se encontraban "en ese lugar escenográfico especial". Son los versos 113^a: "*Adibo. Redi, et respice*", y 279, en donde Pali-

nuro y Fédromo, ven llegar corriendo a escena a Curculio, y ambos se ocultan, como indica la fórmula: "*Hinc ausculitemus quid agat*". Ella equivale a la acotación que hace Ernout, vol. III pág. 80, al verso: "Ellos se colocan en el fondo de la escena, de forma que no sean vistos por Curculio". En 623 y 627, Fédromo llama a un lugar especial a Terapontígono diciéndole: "*Accede huc tu*".

En Ep. 103, Tesprión y Epídico en escena ven llegar a Queríbulo, y dicen: "*Huc concedam, orationem unde horum placide persequar*".

En Menaech. 158, Menecmo I dice a Penículo: "*Concede huc a foribus*", y de nuevo: "*Etiam concede huc*", hasta colocarse ambos bajo el manto femenino, que puede considerarse también "un lugar especial oculto". En 483, Menecmo II vuelve imponer silencio a Mesenión, para que Erotio, que entra en escena, no los vea ni los oiga así: "*Tacedum parumper*". Ambos se "hablan en voz baja", según la acotación de Ernout (IV pág. 36), hasta que en el verso 378, Mesenión aborda a la meretriz con un: "*Heus, mulier...*", pero el verso está mutilado, y no sabemos se ocultan o no. En 465, el parásito ve entrar en escena a Menecmo II, y dice: "*Observabo quid agat hominem, post adibo atque adloquar*", haciendo avanzar, con esta última parte de la fórmula, el final de la convención dramática de "ver y oír desde algún sitio oculto" a un personaje en escena. En 570, Penículo, al ver llegar a escena a Menecmo I, dice a la mujer: "*Huc concedamus, ex insidiis aucupa*". En 822, el senex "hace un aparte" para hablar confidencialmente a su hija sobre la locura de Menecmo, y le dice: "*Tu concede huc, filia*". En 835, vuelve a repetirse la misma situación, cuando el se-

nex dice a su hija: "*Concede huc, mea nata*". En 898, el senex, junto con el médico, ven llegar a escena a Menecmo I, y "se ocultan" al mismo tiempo que el anciano dice: "*Opseruemus quam rem agat*". En 1086, Mesenión hace un "aparte" con Menecmo II con un: "*Huc concede / Concessi...*".

En Merc. 111, Acantión aparece en escena corriendo y sin ver a Carino (según la acotación de Ernout en vol. IV, pág. 101), pero, a pesar de los "apartes" de ambos personajes, hasta que inician el diálogo en el verso 132, no hay ninguna fórmula suplencial aquí ni de comienzo, ni de final de la convención, que solo se deduce del contexto. En 330, Demifón ve a su hijo Carino que llega (v. 329), y primero decide hablarle, pero luego parece "ocultarse", aunque la fórmula sustitutoria no sea la usual (333): "*Sed prae-cauto opust, ne hic illam me animum adiecisse aliqua sentiat*". Ernout, IV pág. 114, acota el verso 335 con un: "Carino monologando, y sin ver a Demifón", y una serie de "apartes" hasta el verso 366). En 379, Carino parece apartarse a algún lugar especial del escenario", pues Demifón dice: "*Quid illuc est, quod ille a me solus se in consilium seuocat*". Ernout acota el verso (pág. 116), con un: "Carino se aparta con aire preocupado". Esto mismo lo repite después el senex en el verso 433 (que Ernout acota con un: "Demifón se vuelve del lado opuesto a su hijo"). Pero el verso que equivale a tal acotación, es el 434, en donde Carino dice: "*Quo uox-tisti?*", y el senex empieza a "ver" a otros personajes en escena. En 700, Doripa entra en escena, y Ernout (IV, pág. 137) acota el verso con un: "Sin ver a Lisímaco". Pero el senex "está oculto en algún lugar especial", lo que sabemos por los versos 705 ss., en

donde, además de anunciarse la presencia de Dóripa en escena, en el verso 709, el senex añade: "*Sed quae loquatur exaudire hinc non queo. Accedam propius...*". A partir de los versos 842 ss., Eutico "sale de su casa" (acotación de Ernout en vol. IV, pág. 137) y entra en escena, pero su amigo el joven Carino, parece encontrarse en "algún lugar especial" de la misma, pues ambos "no se ven" hasta la forma usual de iniciación del diálogo entre ambos personajes, en el verso 864. Que "el lugar es especial", lo demuestra el verso que dice: "*Sta, Charine!*" (867), y el verso 891: "*...atque hoc respice et reuortere*".

En Mil. 200, Periplectómeno dice a Palestrión: "*Ego hinc abcessero /...aps: te huc...*". En 575-6, Periplectómeno dice a Escéledro: "*Ne me noueris. / Dedit hic mihi uerba*", y Ernout (IV p. 211), acota el verso con un: "Periplectómeno se aleja y se dirige hacia el fondo de la escena". En 992-3, Milfidipa, al ver a Pirgopolinices y Palestrión, dice: "*Dissimulabo hos quasi non uideam neque esse hic etiamdum sciam*", , y a su vez, Pirgopolinices, al ver a la mujer, dice a Palestrión: "*Tace; subausculitemus ecquid de me fiat mentio*". (Ernout IV, pág. 240, acota el verso 994 con un: "Milfidipa, simulando que mira hacia donde no se encuentran los otros", y en 1010: "Haciendo siempre ademanes de no verles"). En 1216 ss., Milfidipa y Acroteleutio entran en escena anunciadas y presentadas por dos personajes que están en la misma, Pirgopolinices y Palestrión, y parecen "ocultarse" en algún lugar especial desde donde ellas los oyen y los ven. (Cf. la acotación de Ernout en vol. IV, pág. 257, al verso 1215: "Los dos últimos -Pirgopolinices y Palestrión- se han retirado al fondo del teatro", y des-

pués continuas acotaciones del tipo de: "Hablando en voz baja a..." cuando ambos personajes se dirigen uno a otro), pero, en realidad, no hay ninguna fórmula lingüística que denote esta situación, hasta que en el verso 1254 Palestrión ordena a Pirgopolinices: "*Tace, ne audiat*". Toda la escena tiene una enorme carga de humor, puesto que los cuatro personajes posiblemente se vean en realidad, como lo parecen probar las palabras de Acroteleutio, que, en un momento del juego escénico, dice: "*Nescio ubi hic prope adest quem expeto uideri olet profecto*", y más adelante (v. 1261 ss.), Milfidipa pregunta a Acroteleutio: "*Militem pol tu aspexisti*," y la meretriz contesta: "*Ita*," a su vez, Milfidipa dice: "*Non uideo. Vbi est?*," y contesta Acroteleutio: "*Videres pol si amas*," e, inmediatamente, un poco molesta, Milfidipa dice: "*Non edepol tu illum magis amas quam ego mea, si per te ...*", y, con estas palabras, se dispone a abordar al mi-les.

En "Mostelaria", hay una larga escena (157-293), en donde la convención de que un personaje (Filolaques) esté "oyendo y viendo" a otros (Escafa y Filematio), desde algún lugar especial sin ser visto ni oído, no parece suplirse con las fórmulas lingüísticas usuales. Amo y criada hablan y actúan observadas por el joven "al que ellas no ven". En 310-12, Filolaques ve venir a Calidamates y su amante desde "algún lugar especial", puesto que ambos "no le ven ni le oyen" hasta el verso 339, en donde Calidamates dice: "*Ecquis hic est?*", y Filolaques se autopresenta con un: "*Adest*". Ernout V pág. 35, acota el verso con un: "Calidamates cerca de la puerta, y sin ver a Filolaques", pero dicha acotación no parece desprenderse del verso.

La escena que tiene lugar en los versos 347 ss., parece presentar algunas dificultades escenográficas para la mayoría de los editores, que no entienden que, si aceptamos que todo se desarrolla en el mismo lugar, y estando en realidad muy cercanos los actores, no aparecen dichas dificultades .

Esto es, Filolaques, Delfia y Filematio, se encuentran en un banquete que tiene lugar en casa del joven (v.347). En ese momento entra en escena Tranión como "seruus currens", y Ernout (V, pág.36), anota su entrada con una larguísima acotación, de este modo: "La casa está abierta de tal forma que se ve a los convidados en el vestíbulo y ellos son vistos desde la plaza".

Pero lo único que nos dice el texto es que, en un momento determinado del banquete (que se celebra probablemente en el escenario), Filolaques presenta a Tranión (v.363), e inicia con naturalidad el diálogo con él (v.364 ss.). Ernout, dada la acotación anterior, explica ahora este verso con un: "Filolaques bajando a la calle". En 431, Teoprópides, a la vuelta de su viaje, se presenta en escena con un cortejo de esclavos y todo el equipaje. Tranión, por su parte, "se ha ocultado en un lugar escenográfico especial", tal como lo demuestran los versos 429-430 : "*Concedam a foribus huc; hinc speculabor procul*".

Resulta curioso observar que las acotaciones de Ernout son bastante complicadas en estos pasajes, y sería necesaria la misma complicación escenográfica. Lo que ocurre en realidad, a nuestro modo de ver, es algo muy distinto.

El público, después de estos versos, comprendía claramente la situación y, sobre todo, la convención escenográfica. En 687 ss., Tranión anuncia la entrada en escena de Simón (v. 687), y dice: "*Huc concessero./ Dum mihi senatum consili in cor conuoco. Igitur tum accedam hunc, quando quid agam inuenero*".

Ernout, al entrar en escena el senex (v. 690), acota el verso con: "Simón con aire despreocupado y sin ver a los otros personajes que están en escena", y, a continuación, la larga serie de "apartes" cada vez que habla Tranión, y, por último, cuando se decide a terminar con el juego escénico de "estar oculto", y comenzar el diálogo con Simón, Ernout (v. 717), hace la siguiente larga acotación: "Tranión se aproxima a Simón; Teoprópides queda del otro lado del escenario, bastante lejos para no oír lo que dice", pero en realidad el: "*Accedam*" de dicho verso no es más que la fórmula lingüística que cambia el decorado eliminando ese lugar especial escenográfico en donde "se ocultaba" Simón, y dando por terminada la convención. En 1063, Ernout, vol. V, pág. 82, acota el verso con un: "Tranión se aparta para no ser visto", y aunque lo que sigue demuestra que Ernout tiene razón, pues Teoprópides entra en escena "sin ver ni oír" al esclavo que sí lo ve y lo oye, no encontramos fórmula lingüística alguna que sugiera dicha convención. Tal vez lo deteriorado de algunos versos (1055-59) pueda ser la causa.

En Per. 80, Saturión anuncia la entrada en escena de Tóxilo y dice: "*Remorandust gradus*", y, aunque dicha fórmula no informe de que el personaje "se oculta", sin embargo el esclavo

vo no ve al parásito, y éste habla en "apartes" largo rato, hasta que en el v. 99 pronuncia la fórmula para iniciar el diálogo, "verse" y "oirse", que hemos visto en cap. II, pág. 153. En 467-8, Tóxilo cuando ve entrar en escena a Dórdalo dice a Sagaristión: "*Age, illuc apscede procul e conspectu, tace*", y continúa: "*Vbi cum lenone me uidebis conloqui / Id erit adeundi tempus. Nunc agite, ite vos*". Ernout (V, pág. 133) acota la entrada en escena de Dórdalo con un: "sin ver a Tóxilo", y las intervenciones del esclavo con sucesivos "apartes". En realidad la convención escenográfica empieza con las palabras de Tóxilo, y termina cuando el esclavo pronuncia el: "*Adgrediar uirum*". En 548, Tóxilo, al ver entrar en escena a Sagaristión, dice a Dórdalo: "*Taciti contemplemur formam*", y Dórdalo asiente con un: "*Laudo consilium tuum*". Ernout (V, pág. 138), acota el verso con un: "Ellos se ponen a cubierto", y el diálogo entre Tóxilo y Dórdalo con sucesivos "en voz baja", y los consabidos "apartes". La convención termina en el verso 575, cuando Tóxilo dice: "*Vin huc vocem*", y Dórdalo contesta: "*Ego illo accessero*". En 609, Tóxilo dice a Dórdalo: "*Concede istuc; ego illam adducam*", y Dórdalo obedece diciendo: "*Age, ut rem esse in nostram putas*". Ambos dejan paso a la joven. Ernout hace numerosas acotaciones a los versos de este pasaje. Así para el verso 609, aclara: "Haciendo a Dórdalo una señal para que se aleje de Sagaristión", y sucesivas acotaciones del tipo de: "en voz baja", "aparte, haciendo ademán de retirarse", etc., aclaraciones que no es que critiquemos, puesto que probablemente aparecerían en un texto teatral actual, pero que están sintetizadas en Plauto solamente con las fórmulas lingüísticas que hemos visto, las cuales, además de este papel,

asumen el hacer imaginar ese lugar escenográfico especial donde "se ocultan" determinados actores, y que les permite "ver y oír sin ser vistos ni oídos". En 731, Saturión parece interrumpir a Tóxilo con un: "*Quin taces?, scio quid uelis*". Ernout (vol. V, pág. 151), acota el verso con un: "Él se aleja". Pero, según este mismo autor, el verso no figura en los manuscritos palatinos, y es sospechoso de interpolación. Lo cierto es que en la siguiente escena (versos 732-733), solo actúan Dórdalo y Tóxilo, pero Saturión y su hija no intervienen hasta el verso 738, y empiezan hablando sin previo anuncio de su entrada en escena. Es posible, pues, que el verso 731 sea, cuando menos, una acotación de algún regidor de escena para informar de que el parásito "se oculta" para dejar paso al esclavo y al leno.

En Poe. 611, uno de los testigos dice a Colibisco: "*Pone nos recede*", y Colibisco asiente con un: "*Fiat*". En 744-45, un testigo, al ver entrar en escena al leno, dice a Agorastócles: "*Operire capita, ne nos leno nouerit*". En 822, el esclavo Milfión ve entrar en escena a Sincerasto, y "se oculta" diciendo: "*Quid habeat sermonis auscultabo*". Ernout, V pág. 218, explica el verso de entrada en escena de Sincerasto con un: "Llevando vasos y otros utensilios para el sacrificio, y creyéndose solo", y con "apartes" en las sucesivas intervenciones de Milfión.

En Ps. 414, el esclavo Pséudolo "se oculta" al ver que entra en escena Simón, y dice: "*Nunc huc concedam, unde horum sermonem legam*".

En 593, el esclavo Pséudolo, al ver venir a Hárpax, dice: "*Lubet scire quid hic uelit cum machaera, et huic, quam rem agat*". En el v. 693, Pséudolo, al ver entrar en escena a Calidoro y Calino "se oculta", pero aunque Ernout acote el verso con un: "Pséudolo se coloca, para escuchar, fuera de la vista de los dos jóvenes" (VI, pág. 63), lo cierto es que de tal verso no se desprende directamente esa aclaración, y no hay ninguna expresión lingüística de las que usualmente hacen imaginar la escenografía de esta convención. El contexto, sin embargo, da la razón a Ernout, pero no hasta el verso 702 donde encontramos la fórmula: "*Quoia uox resonat*", que, como ya hemos visto en cap. II, pág. 150, apdo. 1-1-3, nota 14, y págs. 152 ss., apdo. a), suple también este tipo de situaciones escenográficas. En 788, el esclavo, al ver entrar en escena al cortejo de cocineros, dice: "*Sed comprimenda est mihi/vox atque oratio*". En este caso, el esclavo se convierte en personaje mudo mientras el leno y los cocineros discuten. En 952, Simias dice a Pséudolo: "*St, tace, aedes hiscunt*", al ver a Balión entrar en escena. En Ernout (VI, pág. 79), acota el verso 956 con un: "Balión sin ver a los otros", y al principio de la escena siguiente, aclara sobre Pséudolo y Simias: "Estos dos últimos un poco más apartados". Nosotros creemos que ambos personajes están "ocultos" igualmente, y que interrumpen en "aparte" el diálogo de los demás personajes.

En el v. 1102, el leno Balión, al ver entrar en escena a Hárpax, dice a Simón: "*Nisi ut obseruemus quo eat aut quam rem gerat*", y con esta fórmula lingüística se explica la convención, y no son totalmente necesarias estas acotaciones de Ernout al verso 1103: "Estos dos últimos (refiriéndose a Hárpax y Balión), se sitúan de manera que quedan en el escenario de for-

una un poco apartada para no ser vistos por el que llega", y a continuación una serie de "en voz baja " a las sucesivas intervenciones de Balión; así hasta el verso 1139 al que acota con un : "Avanzando (Balión), de forma que Hárpax lo vea", y en 1158: "Señalando a Simón, que ha quedado apartado durante el coloquio de los otros dos personajes".

En Rud. 88, Esceparnión está solo en escena, y entra en la misma Pleusidipo con unos testigos, pero no "está situado en ese lugar especial desde donde puede ver y oír sin ser visto ni oído" , pues simplemente no se da cuenta de los personajes que entran en escena. Pero para saber esto, la acotación de Ernout al verso (que se desprende del contexto): "Esceparnión, sin ver a Pleusidipo", no es suficiente, sino que cuando habla el esclavo, Pleusidipo pronuncia una de las fórmulas sustitutivas de esta convención (v. 97): "*Prope me hic nescioquis loquitur*", y a la llamada del senex, el esclavo contesta: "*Qui nominat me?*" Pero uno de los pasajes más significativos de esta convención de "no verse ni oírse dos personajes que están en escena" es la de los versos 185 ss. Palestra, recién salvada del naufragio entra en escena , Ernout acota su entrada con un: "Saliendo sola de entre las rocas que bordean la orilla". Al rato , Ampelisca entra también en escena , "sin ver ni oír a su amiga" (que "tampoco la ve ni la oye"). Ernout (vol. VI, pág. 127), acota , como antes, el verso de esta manera : "Las rocas las separan a una de la otra , y les impiden a las dos verse mutuamente". Pero en realidad la substitución escenográfica de todas esas posi-

bilidades no las sabemos hasta que en el verso 229^a, Palestra dice: "*Quoianam uox mihi / prope hic sonat?*" , y Ampelisca le dice: "*Quis hic loquitur prope?*" (230). Con ambas expresiones, además, se informa de que las dos mujeres "no se han visto ni oído" hasta este momento, puesto que dichas fórmulas parecen suplir también un "lugar especial que las ha venido ocultando a una de la otra".

Pero la serie formularia continúa haciendo imaginar la situación.

Palestra y Ampelisca dicen respectivamente los versos 233-4 (cf. cap. II, pág. 347), solo entonces las dos se "encuentran". La misma situación se repite en los versos 1288, en donde Gripo, entrando en escena, "no ve ni oye" al leno Lábrax, que se encuentra en la misma. Ambos personajes solo se aperciben uno del otro cuando, en 1293, el leno dice: "*Pro di immortales, suo mihi hic sermone arrexit auris*". En 1403, Démones lleva al leno a "un lugar especial", mientras le dice: "*Concede hoc tu, lena*". Enroult vol. VI, pág. 200, acota el verso con un: "Démones llevándose a un lugar apartado a Lábrax" y el v. 1405 con un: "Hablando distanciado de Gripo, y bastante bajo para no ser oído por él", pero si hemos aceptado que senex y leno se encontraban en lugar escenográfico apartado, dicha acotación resulta superflua.

Pero donde esta convención escenográfica se nos muestra con más claridad es en el famoso pasaje de Stich. 58 ss. Antifón entra en escena "sin ver ni oír" a sus hijas, que se encuentran en la misma desde el v. 1. Los tres actores hablan por separado, hasta que en un determinado momento los tres "deciden verse y hablarse"

y esto ocurre cuando la mujer de Panfilipo, Pánfila, pronuncia el v. 88 (cf. cap. II, pág. 348, nota 14). La explicación para esta escena, en el caso de Ernout, por ejemplo (vol. VI, pág. 216), viene dada por una serie de acotaciones a los distintos versos. Así para el v. 58, de entrada en escena del senex, Ernout dice: "Saliendo de su casa y hablando a sus esclavos", y para el v. 68, en el momento en que hablan las dos hermanas: "Continuando paradas en el atrio...", y esto supone la aceptación de una escenografía bastante especial de esta obra. Por eso lo más sencillo de suponer es que el público comprendía perfectamente la situación al oír la expresión lingüística que resolvía y hacía imaginar la escenografía en este tipo de convenciones.

En Tri. 39, Calicles entra en escena "sin ver" a Megarónides, que se encuentra en la misma. Solo contesta el senex, que con el verso 45 dice: "*Adgrediar hominem*". El otro personaje responde lo visto en cap. II, pág. 155. Dos fórmulas por las que ambos personajes "deciden verse y hablarse". En 517, Estásimo dice a Filtón: "*Huc concede aliquantum*", que Ernout (VII, pág. 46), traduce: "Ven-te un poco más de este lado". La expresión sugiere, desde luego, que ambos personajes "se ocultan" en algún sitio especial del escenario. En 625, Estásimo dice a Calicles: "*Huc aliquantum apscessero*", al ver venir a escena a Lesbónico. En 841-2, Cármides, al ver entrar en escena al sicofante, dice: "*Opperiari/ quam hic rem agat [gerit] animum aduortam*", y toda la escena siguiente hasta el verso 869 "permanece oculto" oyendo y viendo al sicofante. Para el verso 1007, cf. lo comentado en el capítulo III, página 527.

Muy diferentes estudiosos se pronuncian sobre este juego teatral.

Autores como Swoboda explican este tipo de convenciones ayudándose de un "*angiportus*" (op. cit., pág. 95), pero añade: "En ninguno de los lugares de las comedias se puede demostrar que la existencia de un '*angiportus*' sea imprescindible; quizás se añada a la escenografía, sobre todo como medio de salida especial para algunos personajes".

Nosotros consideramos que tal vez no fueran necesarios tales artilugios escenográficos y que, aun en el caso de utilizarse los mismos, las fórmulas lingüísticas vistas anteriormente se consideran capaces de hacer imaginar dichos lugares escenográficos, los cuales posiblemente no existieran en realidad. A continuación veremos como otras fórmulas realizan esta misma función, en esta serie de juegos teatrales plautinos llenos de hilaridad (personajes muy cercanos en el escenario, que juegan a no verse ni oírse, parapetos inexistentes donde "se ocultan" los actores), llenos de fantasía.

1-2 Fórmulas "iré y le hablaré" y variantes

Esta es otra de las expresiones lingüísticas que sugieren un lugar especial donde pueden "ocultarse" determinados personajes para "ver y oír" a otros sin "ser vistos ni oídos". Dicha expresión y todas sus variantes, aparecen, generalmente, cuando la de "*Concede huc*" falta al principio de la convención.

Los personajes, que por unas u otras razones, "no han reparado uno en el otro", deciden iniciar el diálogo con esta expresión. Veamos los casos en las distintas obras plautinas.

En Anf. 263, Mercurio decide iniciar el diálogo con Sosia, al que ha estado viendo y oyendo "ocultamente" "desde algún lugar especial", puesto que Sosia, desde su entrada en escena en el verso 153, "no ha visto ni oído" al dios. Este, para terminar con el juego teatral, dice: "*Ibo ego illi obuiam*". En el verso 339, es Sosia quien decide "verse y hablar con Mercurio", y dice: "*Verum certum est confidenter hominem contra conloqui*"; hay que reseñar que Ernout (vol. I, págs. 22 ss.) acota las intervenciones del dios con numerosos "apartes". En 515, Mercurio, que ya decide "verse y hablar con su señor", el dios Júpiter, que hace ya largo rato que está en escena en compañía de Alcmena, y que "no han visto ni han oído" a Mercurio, dice: "*Accedam atque hanc apellabor*". En 881, Júpiter ha visto y oído a Alcmena, que ha entrado en escena "sin ver ni oír" al dios, y dice dirigiéndose hacia ella: "*Nunc hanc adloquar*".

En As. 295, Libanio, que ha permanecido "en un lugar especial", y desde él ha visto y oído a Leónidas, "sin ser visto ni oído" por este (cf. la acotación de Ernout I, pág. 99, al verso 267, y las continuas acotaciones de "aparte" a los versos siguientes), dice: *"Ibo aduersum atque electabo quidquid est"*

En Bacch. 241, Crísalo, que ha estado "en un lugar especial", viendo y oyendo a Nicóbulo "que no lo ha visto ni oído" (cf. la acotación de Ernout II pág. 26), avisa: *"Adibo hunc, quem quidem ego hodie faciam hic arietem Phrix"*. En 535, Pistoclero, que ha permanecido "oculto" en algún lugar desde el que "ha visto y oído a Mnesíloco", sin que este "lo vea ni lo oiga" (cf. las acotaciones de Ernout, II, pág. 42), "sale de su escondite", y termina con la convención diciendo: *"Adibo contra. Contollam gradum"*. En 625, Pistoclero decide abordar a Mnesíloco, que ha entrado en escena (612 ss.), "sin ver a Pistoclero" (según acotación de Ernout, II, pág. 46), y dice: *"Ibo ad eum"*. En 979, el esclavo Crísalo decide iniciar el diálogo con Nicóbulo, aunque, al parecer, aquí no parece darse la convención teatral que venimos estudiando, ya que el esclavo ha estado recitando en solitario un extenso monólogo y, de pronto, anuncia la entrada en escena de Nicóbulo, al que se dirige con estas palabras: *"Adibo atque adloquar"*.

En Cas. 357, Lisídamo, que ha visto entrar en escena a Cleóstrata y Calino, sin que ellos "lo vean ni lo oigan", decide "salir de donde se encuentra", e iniciar el diálogo con ellos (cf. Ernout, II pág. 179), y dice: *"Quid si propius attollamus signa eamusque obuam?"*. (Véanse otros casos con la fórmula *"ire obuam"* en E. Feyerabend, "De verbis...", pág. 14).

En Cist. 321, a pesar de lo mutilado del texto, el senex, desde "su lugar especial", ha visto y oído entrar en escena a la cortesana Gimnasio, "sin que ella lo oiga ni lo vea" (cf. Ernout III, pág. 30, con sucesivas acotaciones de: "sin verlo", a las intervenciones de Gimnasio). En un momento determinado, el senex se dirige a la cortesana (y a su hijo), y dice: "*Quid si adeam atque appellem?*".

En Curc. 112-113^a, Fédromo decide abordar a la lena, a la que ha estado observando "desdealgún lugar especial", sin que ella lo haya visto ni oído (cf. las numerosas acotaciones de Ernout III, págs. 69-70), y dice: "*Censeo hanc appellandam anum. Adibo*".

En Ep. 126, Epídico, "que se ha ocultado" en algún lugar especial (v. 103), decide salir de él, para abordar a Estrati-pocles de esta manera: "*Aggrediar hominem*".

En Menaech. 486, Penículo decide abordar a Menecmo II, que "no lo ha visto ni oído" (cf. Ernout IV, pág. 42, con numerosas acotaciones para explicar la convención, y dice: "*Adibo ad hominem, nam turbare gestio*".

En Merc. 366, Carino, "que ha entrado en escena monologando y sin ver a Demifón" (según la acotación de Ernout IV, pág. 114), decide iniciar el diálogo con su padre y dice lo siguiente: "*Ibo adloquar*".

En Mil. 169, Palestrión ha visto entrar en escena a Periplectómeno, "sin que este le vea ni le oiga". En un momento determinado de su actuación decide iniciar el diálogo con él de esta forma: "*Adgrediar hominem*". G. La Magna, en su comentario al verso, p. 57, dice: "De esta manera Palestrión va al encuentro de Periplectómeno, quien solo ahora se da cuenta de su presencia. En el v. 494, Periplectómeno, después de "haber fingido no ver a Escéledro" (cf. la acotación de Ernout vol. IV, pág. 206), dice: "*Accedam ad hominem*" y G. La Magna vuelve a comentar: "Periplectómeno pronuncia estas palabras en voz baja".

En Most. 566, Tranión se dirige al usurero que parece "haberlo estado viendo y oyendo desde algún lugar desde el que el esclavo no lo ha visto ni oído" (cf. las sucesivas acotaciones de Ernout, V, pág. 48-50), y dice: "*Sed occupabo adire*". Para el verso 774, cf. lo dicho en el capítulo III, página 525, aunque en este caso no aparece la convención que estamos estudiando en este apartado.

En Per. 203, Sofoclidisca parece quedarse en escena desde el verso 182 "viendo desde algún sitio especial entrar en escena a Pegnión y Tóxilo" (cf. las acotaciones de Ernout, vol. V, pág. 114), y, en un momento determinado de la acción, dice: "*Compellabo*", dirigiéndose a Pegnión. En 481, Tóxilo, "oculto" desde el verso 469 "para ver y oír sin ser visto ni oído", se dirige a Dórdalo diciendo: "*Adgrediar uirum*". En 575, Tóxilo, "oculto" ya desde el verso 548 "en un lugar especial" (cf. Ernout, V, pág.

138), decide abordar a Sagaristión, al que ha estado viendo y escuchando, y dice: *"Ego illo accessero"*. En 788, Dórdalo, que ha entrado en escena "sin ver a los convidados" (cf. acotaciones de Ernout en V, pág. 155), en un momento determinado de la acción decide entablar diálogo con ellos, "saliendo de su escondite", al mismo tiempo que dice: *"Adgrediar. O bone uir!"*.

En Poe. 330 ss., Agorastocles y Milfión, que han estado largo rato "viendo y oyendo desde algún lugar especial" a Adelfasio y Anterástile (cf. las acotaciones de Ernout, V, pág. 184), dicen: *"Quid si adeamus? . Adeas"*. En 408, Agorastocles intenta detener a Adelfasio "que parece retirarse a algún sitio especial" (cf. acotaciones de Ernout al pasaje en vol. V, pág. 193), y dice: *"Atque audin? respice"*. En 982, Hanón decide dirigirse a Milfión, quien ha entrado en escena "sin reparar en Hanón" (cf. la acotación de Ernout vol. V, pág. 227): *"Adibo <ad> hosce atque apellabo Punice"*.

En Rud. 309, Tracalión decide abordar a los pescadores que están en escena con un: *"Adibo!"* Sin embargo, no parece que aquí se dé exactamente la convención a la que nos estamos refiriendo, a pesar de que, tal vez por su carácter coral, estuvieran situados en algún sitio especial de la escena, un poco alejado del lugar de actuación de actores. Theiler, en "Zum Gefüge...", pág. 269, da una amplia relación de ejemplos.

En Stich. 237, Crocotio, "que no ha sido vista por Gelásimo se dirige ahora a él con un: *"Adibo ad hominem"*.

En 315, Gelásimo, "que ha visto y oído" a Pinacio "desde algún lugar especial", decide por fin abordarle con un: "*Ibo atque hunc compellabo*". Petersmann en su comentario de la obra, pág. 181, considera la expresión como "una fórmula que tiene lugar siempre antes del saludo de actores, es una expresión que pronuncia un personaje cuando se encamina hacia otro y quiere hablar con él". A. Olivieri, refiriéndose al caso de Epídico 126, en pág. 51, cita este ejemplo también y asegura que "Plauto utiliza la expresión en el caso de que un personaje se acerque a otro en escena (cf. Tri. 45) y Cic. Off. 2, 15: '*Et simul inuitat hominem ad cenam*'". Theiler, "Zum Gefüge...", pág. 271-2, dice: "Parece imposible que en todos estos casos, quien emplea la expresión no haya oído hablar ya antes al que va a ser su interlocutor (o no hayasido oído por este), por lo tanto no tenemos más remedio que considerar que es una fórmula de procedimiento coloquial mal enfocada dentro del cliché de actuación". Aunque la opinión de este autor nos parece interesante, y ya en otro lugar hayamos defendido la doble lectura del repertorio formulario plautino (pág. 32), sin descartar, por tanto, el valor coloquial de dicho repertorio expresivo, no podemos aceptar, sin embargo, su falta de funcionalidad en la interpretación. En todos los casos, tal como venimos viendo, las fórmulas responden a la necesidad de informar de un juego teatral cuya solución escenográfica (la de ocultarse algún personaje en algún lugar especial), viene sustituida por la misma fórmula.

En 464, Gelásimo, que está en escena "sin ver a Epígnomo" (cf. Ernout, VI, pág. 240), decide abordarle con un: "*Ibo atque adloquar*". (Cf. de nuevo a Ernout en la acotación a este verso 464).

En Tri. 432, Filtón, que "ha visto y oído ocultamente" a Lesbónico y Estásimo, decide abordar a aquel (cf. acotación de Ernout al verso en vol. VII, pág. 41), de esta forma: "*Tempust adeundi*".

En Tru. 502, Astafio decide abordar a Estratófanos, que se encuentra en escena, al parecer, sin ver a las dos mujeres (cf. acotación de Ernout al verso en vol. VII, pág. 131), y dice...: "*Vin adeam ad hominem?*" En 895, Estratófanos decide abordar a Fro-nesio y Astafio, "a las que no ha visto ni oído" desde su entrada en escena (cf. acotación de Ernout al verso 893 vol. VII pág. 159), con estas palabras: "*Adeunda haec mihi est.*"

1-3 Fórmula "*respice ad me*" y variantes

Al comenzar el estudio de esta expresión nos pareció que tal vez marcaba un determinado "tempo" destinado a cambio de decorados, por ejemplo. Esta impresión la deducíamos de que, en determinados casos de las obras plautinas, que analizaremos a continuación, la expresión se alargaba reiteradamente, e incluso duraba varios versos. La funcionalidad escenográfica de la fórmula se nos ha revelado ahora en cada uno de sus contextos y situaciones escénicas determinadas, como sugerente de una convención escenográfica semejante a la que intuimos en un principio, esto es, que el personaje que pide a otro en escena que "se vuelva hacia él", en todos los casos se decide a abordarle así "saliendo de su escondite" escénico privilegiado, que le ha permitido "ver y oír" a los demás actores sin que estos "lo vean ni lo oigan".

Pero esta fórmula es más sutil que las anteriores en lo que a colocación de actores en el escenario se refiere, puesto que nos informa, a primera vista, de que la situación de uno es dando la espalda a otro, y de ahí otro de los motivos por los que dicho actor "no vería ni oiría" al que ahora, mediante esta expresión "le obliga a situarse en el ángulo escénico correcto" (algo así como el mandato del director a algún actor con un: "¡Mire hacia aquí!" para captar mejor un plano). Es que hay que superar la literalidad de estas expresiones (como con "*ad dexteram*"), que son sugeridoras ambientales (en este caso se trataría de dar un dato situacional más al espectador para que acabara de imaginarse mejor

la convención escenográfica que desea el autor).

Pasemos a ver cada uno de los casos en los que aparece en las diferentes obras plautinas.

En Anf. 750, Anfitrión dice a Sosias: "*Sosia, age, me huc aspice*", después de haberle hecho callar en el v. 742, como si le hiciera salir de escena, puesto que Anfitrión solo actúa con Alcmena durante los sucesivos versos, y aquel "hace de nuevo salir a escena a Sosias" con esta fórmula.

En Cap. 834^a, Hegión dice a Ergásilo: "*Respice*" y de nuevo en 835 insiste: "*Respice ad me: Hegio sum*". En ambos casos el senex termina con la convención que empezó en el verso 790, en la que Ergásilo entra en escena "sin ver ni oír" a Hegión (cf. Ernout, II, pág. 133).

En Cist. 597, Melenis, dirigiéndose hacia Lampadión, le dice: "*Adulescens, asta atque audi*". Pero resulta muy interesante la nota de Ernout, vol. III pág. 42, nota 1, que dice: "En este verso, algunos editores hacen comenzar una nueva escena. Pero ninguna indicación de este tipo se encuentra en los manuscritos". Creemos que el problema consiste precisamente en no haber comprendido bien la convención escénica que venimos estudiando.

A partir del v. 535, Melenis parece "situarse en algún lugar especial del escenario" (cf. la acotación de Ernout al v. en vol. III, pág. 39), pero en este verso no parece haber suplen- cia de

esta particularidad escenográfica, solo que Melenis continúa en escena, viendo y oyendo a los sucesivos personajes que van entrando en la misma (cf. las acotaciones de "aparte" de Ernout a las distintas intervenciones de la lena, así en vol. III pág. 40-1), pero es solo con esta fórmula del verso 597, cuando Melenis decide "salir de su lugar especial" e iniciar el diálogo con los otros personajes. Solo en este momento es cuando Plauto ha querido con esta expresión contar lo que ocurría, pero lo hace con palabras diferentes a las usuales y alargando demasiado la "situación especial" escenográfica. No es extraño, por tanto, que algunos autores, al ver que la lena inicia con este verso el diálogo con otro personaje sin haber sido anunciada previamente, hagan comenzar una nueva escena aunque "no haya en los manuscritos ninguna indicación de este tipo" (cf. Ernout III, pág. 42, nota 1).

En Ep. 3, Epídico dice a Tesprión: "*Respice uero, Tesprio*". Olivieri, en su comentario, pág. 23, dice del verso: "La palabra "*uero*" da fuerza y colorido al imperativo, particularmente en los cómicos". De todas formas aquí, la expresión acaba con la convención escenográfica que estamos estudiando, lo que viene a demostrarnos el carácter meramente coloquial de la misma, en el momento en que dos actores deciden empezar su diálogo.

Algo parecido a lo que hemos visto en "Cistelaria" sucede en Menaech. 432, en donde Menecmo II aborda a Mesenión con un: "*Eho, Messenio, / accede huc*". Esto ocurre después de estar el esclavo largo tiempo en escena, al parecer "en algún lugar especial" desde el que ha visto y oído a Menecmo II conversar con Erotio.

En un momento determinado de la acción, el joven se decide a "hacer

volver de nuevo a escena" a Mesenión con esta fórmula.

Para el estudio de esta expresión en "Mercator", nos ha ayudado el excelente comentario de la obra de Enk, pág. 177.

En 871, Eutico, que viene llamando a Carino desde hace largo rato para que se detenga, le dice finalmente: "...*atque hoc respice et reuortere*". Hay que reseñar que Carino ha entrado en escena "sin ver ni oír" a su amigo que estaba en ella (cf. la acotación de Ernout al verso en vol. IV, pág. 146). A partir de dicho verso, ambos amigos deciden entablar el diálogo. En 878-9, tras "la vuelta de Carino de su atormentada travesía", "el cambio de decorado de mar a tierra", se da cuando Eutico dice: "*Respice te ad terram, Charine, huc*". (Aceptamos la lección de Enk de "*respice*", en lugar de la de Ernout: "*Recipe*", que no comprende el juego teatral y el aludido "cambio de decorado" que se hace imaginar gracias a esta fórmula). En 879, Eutico perfila mejor esta nueva "ambientación" y dice: "*Aspice non ad sinistram*". En relación al verso 878, Enk hace un interesante comentario: "La traducción sería: 'Vuélvete ya del proceloso mar a la tierra donde yo estoy'. Aquí Carino hace una parodia de la fórmula y su utilización escenográfica (cf. Frontón, ed. Naber, pág. 147, ed. Haines II, pág. 68, en relación con la siguiente parte supuestamente espuria del verso: '*Non me ex aduerso uides./ Tragicus Aesopus fertur non prius ullam suo induisse capiti personam, antequam diu ex aduerso contemplaretur ut, pro personae uoltu gestum sibi capessere ac uocem adsimulare posset*')". Esta excelente última cita de Enk aclara las dudas de algunos editores como Ernout (vol. IV, pág. 148, nota 1).

En Most. 1026^a, Simón dice a Teoprópides: "*Quaeso edepol huc me aspecta et responde mihi*", pero todo el texto está muy deteriorado, y no podemos sacar claras conclusiones de si se da aquí la convención escenográfica que venimos estudiando.

En Per. 275, Sagaristión llama a Pegnión, "que ha entrado en escena sin verle ni oírle " (cf. la acotación de Ernout en vol. V pág. 121), diciéndole : "*Scelerate, etiam respicis?*".

En Poe. 408, Agorastocles intenta detener a Adelfasio en su salida de escena con un: "*Respice. Respexit*", pero, examinando el texto, no encontramos que la mujer haya sido observada, ni oída por el joven; solo que durante toda la escena (330 ss.), Agorastocles habla con Milfión, al margen de las dos mujeres que están ya en escena .

En Rud. 679, Tracalión aborda a Palestra, que ha entrado en escena "sin ver al esclavo". Cf. Ernout vol. VI, pág. 152 y nota 14, pág. 348.

En Stich. 331, Pinacio dice a su ama: "*Respice ad me et relinque egentem parasitum Panegyris*". Panegyris ha entrado en escena, "sin ver ni oír a Pinacio que se encuentra en escena" (cf. Ernout vol. VI 231).

En Tru. 115-116, Diniarco aborda a Astafio diciéndole:

"*Scies ; respice huc*". En relación a este verso, Enk, en su edición de la obra, pág. 38, dice : "Estas mismas palabras, las vemos en fragmentos de la Comedia Nueva (ed. de O. Schroeder pág. 16 ss.) v. 55: Παῖ δυστυχές, Σερόβιλε, - τίς κέκληκέ με ; ἐγώ - σύ δ' εἴ τίς ; ὦ κράτιστε τῶν θεῶν , ὡς εἰς καλόν σ' ἑώρακα . (Cf. E. Fraenkel, 'Plautinisches...' pág. 221-2, quien dice que con todo esto con lo que Diniarco llama la atención de la meretriz, se comparan las palabras de Alcifón (I 35, I ed. Schepers, Lipsiae in aed. Teubneri p. 117), en la epístola a Sicilia Petala : Εἰ, μὲν ἡδο- νήν σοί τινα φέρειν ἢ φιλοτιμίαν πρὸς τινὰς τῶν διαλεγωμέ- νων οἷε τό πολλάκις ἡμᾶς ἐπὶ τὰς θύρας φοιτᾶν καὶ τοῖς πεμπομένοις πρὸς τοὺς εὐτυχεστέρους ἡμῶν θεραπαινίδοις ἀπὸ δύρεσθαι οὐκ ἀλόγως ἡμῖν ἐνερυφᾶς .

En 118, de nuevo Diniarco hace a Astafio la misma petición, continuando el pasaje anterior, de esta manera: "*Respice huc modo*". En 257, Astafio es la que llama a Truculento con un: "*Respice ad me*". En este caso, tampoco vemos una situación escenográfica especial, sino que creemos que, esta vez, la expresión tiene un cierto tono de parodia en boca de la criada que durante el monólogo anterior (v. 210 ss.) se ha estado tronchando de risa a costa de las burradas de Truculento. En 909, Estratófanos dice a Fronesio : "*Respice ergo*". Tampoco encontramos otra cosa que un cierto valor fraseológico y no de información de una escenografía especial.

2- Fórmulas lingüísticas equivalentes a acotaciones que se relacionan con el saludo y encuentro de actores en escena

2-1 "Cedo manum" y variantes

Esta expresión, que equivale a la acotación: "Extendiendo su mano", aparece, como veremos en las distintas obras plautinas, como sinónimo de saludo entre dos actores que van a iniciar el diálogo.

En Anf. 778, Anfitrión extiende hacia su mujer una copa como saludo y presente al mismo tiempo, así: "*Em tibi pateram: ecam. Cedo mi*".

En Cas. 229, Cleóstrata se suelta bruscamente de las manos de Lisídamo con un: "*Abi atque abstine manum*". (Cf. la acotación de Ernout al verso en vol. II pág. 172).

En Curc. 307, Fédromo saluda a Curculio con un: "*Cedo tuam mihi dexteram. Vbi sunt spes meae?*".

Cf., sobre este tipo de saludo gestual a Forberg en "De salutandi...", pág. 44, que dice: "Para este tipo de saludo Servio señala en Ad Aen. I, 408: '*Cur dextrae iungere dextram*

maiorum enim haec fuerat salutatio, cuius rei αἴτιον id est causam

Varro, *Callimachum secutus*, *exposuit adserens omnem eorum honorem dexterarum constituisse uirtute, ob quam rem hac se uenerabantur corporis...* Y en Hor. Sat. I, 9, 3 el poeta saludando, dice: *'Quid agis, dulcissime rerum ?'*

En Ep. 559, Perífanos, saluda a Filipa con un: *"Cedo manum"*, y Filipa le contesta: *"Accipe"*. En otros casos, según Enk en su comentario del verso 696 de *"Truculentus"* (pág. 158), esta expresión no equivale exactamente, o no se utiliza, como saludo de actores en escena, pero la acotación equivalente sigue siendo la misma. Así, en Ep. 694, Perífanos dice a Epídico: *"Cedo manus igitur"*. En 722, Perífanos intenta librar de sus ataduras a Epídico y le dice: *"Cedo tu, ut exoluam manus"*. El mismo tipo de expresión encontramos en Most. 332, en donde Delfia toma de la mano a Calidamates, quien, completamente ebrio, amenaza con irse al suelo así: *"Cedo manum, nolo equidem te adfligi"*, Calidamates se la alarga diciendo: *"Em, tene"*.

En Menaech. 138, Menecmo I saluda a Penículo con un: *"Teneo dextera genium meum"*, cf. la acotación de Ernout al verso en vol. IV pág. 21).

En Merc. 149, Carino saluda a Acantión con un: *"Cedo tuam mihi dexteram"*, y Acantión le dice: *"Em, dabitur; tene"* (cf. las distintas acotaciones de Ernout a estos versos en vol. IV pág. 103). En 965, aunque la fórmula no se emplea directamente como saludo de actores en escena, equivale a la misma acotación.

Eutico dice a Lisímaco: "*Cette dextras nunciam*".

En Most. 719, la fórmula varía un poco, cuando Tranión saluda a Simón con un : "*Hominem optimum teneo*" (cf. la acotación de Ernout al verso en vol. V pág. 59).

En Per. 764, la fórmula no equivale a la de darse la mano para saludarse, pero sí a abrazarse dos actores en escena con el mismo fin. Tóxilo dice a Lemniselene: "*Accede ad me atque amplectere sis*". (Cf. la acotación de Ernout al verso en vol V, pág. 154).

En Poe. 1074, Hanón no saluda a Agorastocles, pero le toma de la mano, diciéndole: "*Signum esse oportet in manu laeua tibi*", cf. la acotación de Ernout al verso en vol. V pág. 234) , y en 1075 continúa: "*Ostende; inspiciam*" / "*Salve*". En 1259 Agorastocles saluda a su hija Adelfasio con un: "*Date manus*".

En Rud. 243, Palestra saluda a Ampelisca con un : "*Cedo manum*", y Ampelisca contesta: "*Accipe*". (Cf. las acotaciones de Ernout a estos versos en vol. VI, pág. 128). En 1172 , Démones saluda a su hija Palestra con un: "*Contineri quin conplectar non queo*".

En Tru. 126, Astafio dice a Diniarco: "*Valeo et ualidum teneo*" , y Diniarco le contesta: "*Benigne dicis, bene uocas, Astaphium, ...*". (Cf. las acotaciones de Ernout a estos versos

en vol. VII, pág. 105).

3) Fórmulas lingüísticas que equivalen a acotaciones y que se relacionan con la caracterización de actores

3-1 Fórmula "Noli flere" y variantes

Una de las expresiones utilizadas más usualmente en el teatro plautino para calmar a la *uirgo*, que en algún momento de la acción se echa a llorar, es esta que vamos a estudiar aquí. Pero no sólo es la joven quien llora. También el *adulescens* llora en determinadas escenas, por amor, pongamos por caso. Aunque esta expresión la estudiaremos también en el apartado de caracterización de actores (cap. VIII, p. 872 ss.), la veremos ahora como substitutiva de la acotación: "echándose a llorar".

Un interesante estudio sobre el tema es el de C. Roccaro en "Il pianto in Plauto, 'Flere' e i suoi composti" Pan, 1974 pág. 27 ss.

En Cist. 58, Gimnasio intenta consolar a la tierna Senlenio que, por motivos de amor, se ha echado a llorar, y le dice: "*Noli, obsecro, lacrumis tuis mihi exercitum imperare*".

En Curc. 137, Fédromo llora también sus penas de amor, y la Iena le dice: "*Phaedrome mi, ne plora, amabo*". En 520, Capadox dice a Planesio: "*Quid, stulta, ploras?*" Resulta curioso notar que en ninguno de estos casos Ernout ponga acotaciones a los ver-

SOS.

En Ep. 601, Períferanes dice a Filipa: "*Ne fle, mulier*".

En Merc. 501, Lisímaco dice a Pasicompsa: "*Ne plora. Nimis stulte facis; oculos corrrumpis talis*". En 624, Eutico pide a Carino que seque sus lágrimas de amor de esta manera: "*Flere omitte, istuc quod nunc agis*".

En Mil. 1311, Palestrión entra en escena con una Filocomasio sollozante (cf. la acotación de Ernout al verso, vol. IV, p. 265), y le dice: "*Quid modi flendo, quaesq, hodie facies?*". A su vez, la muchacha contesta: "*Quid ego ni fleam?*". En 1324, Pirgopolinices vuelve a decir a Filocomasio: "*Ne fle*".

En Per. 621, la muchacha se echa a llorar, tal como acota Ernout (vol. V, pág. 143), pero tal acotación se desprende en realidad del verso siguiente (622), cuando Dórdalo dice a la joven: "*Noli flere*". En 656, Dórdalo vuelve a decir a la muchacha: "*Ne sis plora*".

En Ps. 10, Pséudolo dice a Calidoro: "*Gestas tabellas tecum, eas lacrumis lauis, / neque tui participem consili quemquam facis?*". En 75, Calidoro pregunta a Pséudolo: "*Quin fles?*". En 96, Pséudolo dice a Calidoro: "*Quid fles, cucule? uiues*". En el v. 1038, Simias dice a Fenicio: "*Ne plora*".

En Poe. 1191, Agorastocles dice a Hanón: "*Ne lacruma, patreue*".

En Rud. 557, Cármides dice a Lábrax: "*Quid, stulte, ploras?*".

4) Otras fórmulas lingüísticas equivalentes a diferentes acotaciones

4-1 Los "aparte"

Aunque ya hemos venido hablando de una serie de acotaciones de distintos autores (Ernout, Signorelli) a determinadas situaciones escénicas como de "aparte", sin embargo no estará de más insistir ahora en el tema de cuándo la dicción formular plautina equivale a dichos "aparte" y cuándo no.

Sobre la utilización y trayectoria de estas acotaciones, A. Lesky en "Historia de la Literatura... pág. 663-692, dice: "También se relaciona estrechamente con la búsqueda de contacto con el público, el importante papel de los 'aparte'. En Eurípides son raros, y solo podría pensarse en su existencia por influjo de la comedia. Y es que estas glosas dedicadas al espectador, son elemento importante en la comedia de todos los tiempos. Los 'aparte', son especialmente buscados en aquellas escenas en las que un personaje oculto acompaña con sus observaciones un parlamento monologal o un diálogo". Ernout es de esta misma opinión, puesto que, como hemos visto en los apartados 1-1, 1-2, 1-3, este autor acota con "aparte" todas las intervenciones del actor "que está oculto". Pero nosotros decíamos entonces, y repetimos ahora, que dicho actor "actuaba desde otro lugar escenográfico especial", al que suplían las distintas fórmulas lingüísticas seleccionadas, y que le permitía durante un espacio de tiempo "ver y oír sin ser visto ni oído", hasta que en un determinado momento, y mediante otras fórmulas lingüísticas, dicho actor "salía de su escondite".

A continuación iniciaba el diálogo con el personaje o personajes a los que había estado "viendo y oyendo sin ser visto ni oído". (El entrecomillado de esta convención por nuestra parte, se debe a la suposición de que todos los actores estaban en realidad muy cerca, viéndose y oyéndose, pues de esta forma el efecto cómico sería mayor, y se evitarían engorrosos parapetos escenográficos de los que, de otro lado, nunca hemos encontrado ninguna mención en los textos plautinos).

Así es que nuestra idea de lo que teatralmente supone que un actor hable en "aparte", no es solamente esta en la que varios personajes actúan en distintos planos, como con decorados simultáneos, sino también aquella en que, actuando en un mismo plano, y aún manteniendo un diálogo determinado, un actor monologa consigo mismo un texto que va destinado solo al público, pero que sus compañeros de escena, aún estando muy cercanos, "no oyen".

Plauto crea así numerosas situaciones cómicas cuando, en un momento de la acción, un personaje habla en "aparte". En muchos casos la expresión lingüística que hace imaginar este "aparte" es la del tipo de: "¿Qué estás murmurando tú solo?", hecha por otro personaje que está también en escena, pero no siempre encontramos esta expresión como equivalente del "aparte".

4-1 Fórmulas lingüísticas que substituyen a acotaciones de "aparte"

4- 1-1 Fórmulas "*Etiam muttis?*" y variantes

En Anf. 380, Sosias, molesto con Mercurio, hace un juramento en "aparte", y Mercurio le pregunta : "*Etiam muttis?*".

En Au. 52 , Euclión informa de que Estáfila ha hablado en "aparte" (v.51), así: "*At ut scelestasola secum murmurat!*". En 549, Megadoro se dirige a Euclión, que no deja de murmurar en "aparte" (v.546-7), y le dice : "*Quid tu te solus e senatu seuo - cas?*".

En Cas. 789, Lisídamo pregunta a Pardalisca que por qué se ha retirado para hablar en "aparte" (v.788), así: "*Quid tu hic agis?*".

En Merc. 379, Carino , mientras dialoga con su padre, hace un "aparte", y el senex le dice: "*Quid illuc est, quod ille a me solus se in consilium seuocat?*" (= 383).

En Most. 510-11, Tranión habla en "aparte", ya que su amo Teoprópides en 512, le dice : "*Quid tute tecum loquere?*". De nuevo en 550, Tranión habla en "aparte", pues en 551 Teoprópides le dice : "*Quid tu te tecum?*".

En Ps. 615, sabemos que Pséudolo habla en "aparte" (v. 613 ss.), por las palabras de Hárpax, que dice, refiriéndolo-

se al esclavo: *"Quid illic solus secum loquitur?"*.

Estos, más los introducidos por *"huc concedam"* y *"huc concessero"*, etc. estudiados en este mismo capítulo, págs. 721 ss., son los "apartes" que consideramos suplidos por fórmulas lingüísticas, pero, además, hay otros "apartes", que no están representados formulariamente, pero que se deducen simplemente del contexto amplio. Diremos que, en estos casos, Ernout acierta siempre y no ocurre como otras veces que añade acotaciones de su propia cosecha e imaginación de teatro actual (así en sus numerosas acotaciones a las intervenciones de algunos actores, del tipo de: "alzando los hombros", "irónicamente" o "con voz languideciente"). Hemos seguido su edición para la clasificación de los distintos versos con "aparte" en las obras plautinas.

4-1-2 Acotaciones de "aparte" que se desprenden del contexto amplio

Las encontramos en: Anf. 420-3, 429, 441, 541, 680, 952, 1039; As. 51, 292, 910; Au. 81 ss., 194 ss., 200-1, 207, 216, 575 ss., 816; Bacch. 490, 597, 844, 876, 898, 986; Cap. 266 ss. (el actor aborda directamente al público para informarle de aspectos de la intriga en "aparte"), 274 ss., 284, 335, 793; Cas. 894; Ep. 502; Menaech. 204, 394, 417 ss. (el actor se dirige abiertamente al público para informarle de la intriga) = 1081 ss.; Merc. 278, 466 ss. 741 ss.; Mil. 862, 1025, 1044, 1077; Most. 147, 660, 664 ss., 676,

931 (dirigiéndose al público para informarle de la intriga en "aparte"), 964; Poe. 1402, 600 ss., 1290; Rud. 1001, 1037, 1170, 1297, 1315; Stich. 329, 357, 360, 376; Tru. 535, 539, 794, 925.

4-2 Otras fórmulas lingüísticas que equivalen a diferentes acotaciones

4-2-1 Fórmulas que equivalen a la acotación: "extendiendo..."

Enk, en su comentario al verso 149 de "Mercator", cita los restantes casos: As. 431: '*Em*' (cod. '*hem*') *ergo hoc tibi*'; Mo. 333: '*Em tene*', que en Merc. 149 es: '*Em, dabitur; tene*', es decir 'de la mano'; Rud. 463: '*Em tibi aquam*'. Para acotaciones de este tipo, es decir: 'Ten esto', pero sin señalar el objeto, cf. As. 841: '*Em, aspecta: rideo*'; Tri. (prol.), 3: cf. Sonnenschein en la edición de 'Rudens' (Oxford, 1891), pág. 189 y cf. Brixio al verso 3 de su edición de 'Trinummus'.

Para otras acotaciones de este mismo tipo, "*em sic*", cf. As. 704, Ps. 155, Tru. 634: '*Em sic datur*'; Rud. 463, '*em sic uolo*', y en Tru. 787: '*Em sic, istuc uolo*'.

En relación al verso 778 de Anf. : '*Em tibi pateram*', cf. Ussing pág. 240. Este autor da los siguientes ejemplos con las diferentes fórmulas que equivalen a distintas acotaciones: As. 472:

"Perge porro"; Au. 634: "Redde huc sis"; 640: "Em tibi, ostendi"; Bacch. 1023: "Em, specta..."; Cap. 381: "Dem pro te"; 859: "Em manum"; Curc. 120^b: "Em tibi, anus lepida"; Most. 333: "Em, tene", 794: "Age, i, duce me"; Menaech. 611: "Perge in uirum"; Mil. 898: "Em tibi"; Merc. 149. (Cf. la página 758), 308: "Decide collumstanti"; Ps. 758: "Sed properate", 892: "Em, subolem sis vide!"; Poe. 159: "Em me dato"; 161: "Em eundem me dato", 207: "Em me amores tuos"; Stich. 728: "Em tibi hoc primum omnium".

Una variante de esta fórmula, que, a veces, combina con ella, es: "Tene"; Enk, en su edición de "Truculentus", hace una relación en la pág. 129, con los siguientes ejemplos: Tru. 537: "Tene tibi", 540: "Tene tibi, uoluptas mea".

4-2-3 Fórmulas que equivalen a la acotación: "señalando a..."

Enk, en su edición de "Mercator", pág. 44, hace una relación de los siguientes ejemplos: Au. 46: "Illuc sis. Vide"; en Bacch. 137: "Illuc sis uide"; Ps. 152: "Hoc sis uide". En 954: "Illuc sis uide"; Stich. 270: "Hoc uide!"; Tru. 601: "Hoc uide"; cf. Ter. Ad. 766: "Illud sis uide:/ exemplum disciplinae!". "En todos estos casos - termina diciendo el autor- 'huc' e 'illuc', son pronombres y no adverbios, como en Merc. 169: 'Hoc sis uide!'".

Consideramos, pues, que estas son las expresiones lingüísticas equivalentes a acotaciones, y que, aunque los distintos autores plautinos señalen otras muchas, lo cierto es que la mayoría de esas las consideramos producto, más de la imaginación de dichos autores que de acotaciones que se deduzcan de lo que dice cada actor. Sobre todo las acotaciones que se refieren a gestos o mohines de dichos actores (las ya aludidas "encogiéndose de hombros", etc.), ya que estos ademanes no se desprenden de ninguna indicación textual y podrían ser otros distintos.

Uno de los trabajos más interesantes sobre este tema es el de M. Swoboda, "De soliloquiorum in antiquo drammate ab Aeschyli temporibus usque ad Terentium adhibitorum munere scaenico", Eos, LIX, 1971, págs. 57-76, en donde este autor dice: "El 'aparte', ya se utilizaba en tragedia para preparar la acción e informar al espectador de sus propósitos. Por medio de la Nea, el 'aparte' pasa a la palliata".

CAPÍTULO VIII

ESTUDIO DE FÓRMULAS LINGÜÍSTICAS

QUE

SUGIEREN RASGOS DE ACTORES

Y SU

CARACTERIZACIÓN

ACTORES

Y

ESCENOGRAFIA

LOS ACTORES COMO ELEMENTOS ESENCIALES EN LA ESCENOGRAFIA PLAUTINA

Hasta aquí hemos visto que un fondo decorativo con calles y plazas ciudadanas flanqueadas de casas y templos se hacía imaginar al espectador mediante un código formulario claro, repetido, bien estructurado, que permitía que el público supliera con su imaginación una escenografía que no veía (en caso de que la misma no estuviera realmente construida en el escenario), o que la substituyera igualmente (aunque dicha escenografía apareciera con todo lujo de detalles en escena), aplicando el texto que oía a lo que veía.

Porque, que quede claro, nuestra intención no ha sido simplemente la de bucear en el texto plautino hasta encontrar ese código formulario capaz de suplir en cada momento todas las posibilidades escenográficas, "adivinándole" así los más íntimos secretos de decoración y ambientación escénica a Plauto.

Esto es, que no hay posibilidades de semiotizar textos teatrales, sin el peligro de caer uno en su propia trampa, es decir, la de la formalización vacua convirtiendo en un serial de esquemas algo tan bello como la lengua plautina, eso sin descontar que a las genialidades difícilmente se las desnuda tan burdamente, y luego ocurre lo que con el loro de Flaubert: un estudioso dedica toda su vida a investigar, por medio del texto del autor en su novela "Un coeur simple", sobre cómo era en realidad aquel loro que alegró los últimos días de la tierna

Félicité. Visita el Museo de Rouen donde, al parecer, le fue prestado a Flaubert el animal para su novela. Pero existía otro loro, el de Croisset, que le disputaba la autenticidad. El investigador en cuestión fotografía ambos loros y se apresta a compararlos con la descripción hecha por el autor del animal. Por esta descripción, cree llegar a la posesión de la verdad. Pero un día discute el tema con otro colega, investigador flaubertiano también.

El primero pregunta al segundo: "Creo haber dado con la clave de la verdad, pues me he basado en el texto; sin embargo, hay una cosa que aun me preocupa: ¿cómo es que el loro elegido en segundo lugar se parece más al loro descrito por Flaubert que el loro elegido en primer lugar?" Su compañero se echa a reír y le contesta: "Pero ¿cómo has podido caer en semejante trampa? Flaubert era un artista, un escritor de imaginación, y era capaz de cambiar un dato para mejorar la cadencia; era su forma de trabajar. ¿Crees que por el simple hecho de que tomase prestado un loro iba a describirlo tal como lo veía? ¿Por qué no pudo haber alterado los colores a fin de que el texto sonara mejor?" (Notas tomadas de la novela de J. Barnes, El loro de Flaubert, ed. Anagrama, Barcelona 1985, pág. 227).

Así es que todo puede ser meramente simbólico, y todos los "*intus*" o "*intro*" plautinos venir condicionados por la métrica, o la sonoridad, pero igualmente se podría haber escrito "*domum*" e "*in aedes*" junto a "*ibo*".

Las pretensiones de nuestro trabajo, de tener alguna, son

escasas. Tan solo hemos querido acotar el inmenso campo de posibilidades de un texto como el plautino, cuyo poder informativo parecía inabarcable, y hemos comprobado que la sistematización de expresiones parecidas, o exactamente iguales, nos hacían reducir ciertos hechos a una posible esquematización, pero cuyas leyes son independientes de esos mismos hechos. Esto es, todas las fórmulas del tipo: "*intro*", "*intus*", sirven para hacer imaginar posibles escenografías de interiores, independientemente de su presencia o ausencia en el escenario. E independientemente también de que la intencionalidad de Plauto fuera la de que el espectador con sus palabras, imaginara, o viera mejor dichos interiores, y como autor genial solo utilizara el repertorio expresivo, aunque mejor sistematizado, indudablemente heredado del griego, para un mejor lucimiento de lo que era capaz de hacer con un ya manoseado formulario anterior. Desde luego, nuestra interpretación de la intencionalidad plautina (una mejor y más directa comunicación con el público, y una invitación a que, con las claves lingüísticas que le tiende, dicho público coopere con él en la construcción de personajes y decorados), no imposibilita otros deseos del autor.

Pero pasemos a los actores, que son, según creemos, el único elemento esencial escenográfico, puesto que alrededor de ellos, en función de sus necesidades de actuación (salidas y entradas en escena, número, etc.), se han ido generando otros elementos decorativos subsidiarios (casas con diferentes accesos, calles con distintos lugares y plazas). Esto es, se puede hacer teatro sin decorados auxiliares, pero nunca sin actores.

La palabra, que obliga al actor a ser músico, y los silencios, que le obligan a calcular el tiempo lo mismo que un poeta, hacen el resto.

Con su especial creación del personaje que interpreta, el actor aporta, además de su caracterización, que es la que individualiza el decorado de fondo (y por la que, por ejemplo, "casa" pasa a ser "casa del leno"), una especial "iluminación" de la inerte escenografía, y cada uno de sus gestos o movimientos de su cuerpo crean objetos que ambientan la escena, existentes o no. Si un actor se sienta, puede hacer imaginar un banco, si se tiende, una cama, etc. (Recuérdese el poder creativo del mimo, por ejemplo, manipulando objetos inexistentes). V. Meyerhold, op. cit., pág. 76, dice: "El vestuario teatral no tiene nada de arbitrario, y forma parte del conjunto escenográfico; su forma y color son de la mayor importancia, y el actor que lo lleva, revela con él la coexistencia de dos planos: escena y proscenio".

Además, en el teatro grecolatino el condicionamiento de número de actores incidía en la disposición escenográfica de los distintos accesos (determinado número de puertas para que un mismo actor con diferente caracterización viniera de la parte del foro o del campo). Este problema, que condicionaba la duración de papeles, y provocaba la improvisación de algunos párrafos (un mismo actor podía tardar más o menos tiempo en caracterizarse para diferentes papeles), ha preocupado, y aún preocupa a muchos estudiosos, sobre todo en lo que se refiere a su relación con la máscara.³⁰⁾

RELACIÓN DE FÓRMULAS QUE HACEN IMAGINAR DIFERENTES ASPECTOS DE ACTORES EN LA ESCENOGRAFÍA PLAUTINA.

Las clasificaremos de la siguiente forma:

I Fórmulas sugerentes de tipología

1- Fórmulas que remiten a los distintos tipos que intervienen en las obras.

2- Fórmulas que hacen imaginar la caracterización de los distintos tipos

2-1 Sugerencia lingüística de la caracterización tipológica general

2-2 Sugerencia lingüística del "atrezzo" tipológico

a) Fórmulas lingüísticas que hacen imaginar la máscara

b) Fórmulas lingüísticas que hacen imaginar el vestuario y otros accesorios.

1- Fórmulas que remiten a los distintos tipos que intervienen en las obras

Los personajes principales de las obras plautinas, son, entre otras cosas, los que tienen un papel más largo en las mismas³¹⁾, pero, sobre todo, son esa galería tipológica, que va haciendo conocer al espectador mediante expresiones que varían según reemplacen:

- a) Al nombre del personaje.
- b) Al tipo que interpreta.

Autores que se preocupan de la semiótica de actores son J. Miller, Teatro e attori, en honor de R. A. Hinde, Laterza, Bari, 1974, y P. Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage", Littérature, VI, 1972, pág. 111 ss. Pero antes de pasar a ver cada una de estas fórmulas, diremos algo sobre:

TIPOLOGÍA PLAUTINA³²⁾

Toda una serie tipológica griega llega hasta Plauto, y se incorpora a su "*caterua*" teatral.

F. Della Corte en "Maschere e personaggi in Plauto", Dion. XLVI, 1975, págs. 163 ss., dice que la tipología es muy complicada en algunos autores. Así, refiriéndose sobre todo a Plauto,

dice que aparecen en él: "*Seruus callidus*", "*seruus currens*", "*seruus fallax*", "*seruus agilis*" (como en Ter. Heaut. 37 ss.), "*auarus leno*", "*auarus peiurus*" (Cap. 57), "*auarus perfidus*" (Apul. Flor. 16, 64), "*improba lena*" "*meretrix mala*" (Plaut. Cap. 57), "*meretrix blanda*" (Ov. Amor. I, 15, 175), "*amicus illudens*" (Apul. Flor. 16, 64), "*amator feruidus*" (Apul. Flor. 16, 64), "*ardens iuuenis*", "*miles gloriosus*" (Cap. 58), "*proelior...*", "*uxor inhibens*", "*mater indulgens*", "*patruus obiurgator*", "*sodalis epitulator*" (Apul. Flor. 16, 64), "*rapta in amore puella*", (Manil. 473).

"Todos estos tipos aparecen puntualmente en Plauto con un solo dato de información, dato lingüístico suficiente que el actor perfilaba singularmente.

En Grecia los distintos tipos suponían máscaras distintas. Había al menos cinco modos de caracterizar al "*senex*" : viejo de pelo rojo, viejo de barba puntiaguda, viejo de barba caída, etc. En realidad, el actor entraba en escena como viejo genérico, y su maquillaje era el usual: calvicie, color del cabello, frente, barba, orejas, nariz, forma de la boca, y modo de expresión que permitían encuadrarlo dentro del tipo deseado en el momento escénico".

Lo que viene a decirnos Della Corte en este último párrafo es algo tan importante como que de aquel estatismo de los actores enmascarados de la Nea, se pasa a la movilidad del mismo y explotación gestual e interpretativa del actor.

"Aquella fisonomía estática - continúa Della Corte- del

actor griego, resuelta por la máscara, aunque se repita en la pal-liata en forma estandarizada, siempre presenta alguna connotación particular que lo individualiza. Por ejemplo los tres lenos más importantes de Plauto, presentan las siguientes características:

1) Lábrax ('Rudens', 125, 317 ss.), es calvo, barba y pelo encrespado, alto, enorme vientre, frente surcada de arrugas.

2) Capadox ('Curculio', 231 ss.): Vientre obeso, ojos biliosos ('Cum conlatino uentre atque oculis herbeis').

3) Balión ('Pséudolo', 967), con barba hirquina.

Incluso entre estos tres lenos encontramos gradación. Balión cobra mayor individualidad; mientras los otros dos siguen siendo actores-máscara, Balión es actor-personaje. El gran actor Roscio, cuando interpretaba el 'Pséudolo', reservaba para él el papel de Balión (Cic. Pro. Roscio com. 20), pues este personaje es fruto de un detenido estudio psicológico utilizado por Plauto solo en este caso y no para otros lenos".

Si hemos citado tan extensamente el texto de Della Corte, ha sido porque creemos que se identifica en este artículo con esta parte de nuestro trabajo. Si, de un lado, en Plauto "la denominación tipológica es muy simple, limitándose a la trasposición de unos términos a otros sin sobrepasar el nivel del lenguaje en una pura traducción matemática ("miles gloriosus" = ἀλάζων, "cortesana en flor" = τό εταιρίδιον ὥρατον), los personajes recrean lingüísticamente, por encima de sus máscaras de arquetipo (de atelana), otras máscaras que ya no son hieráticas, como las que llevan realmente puestas para su caracterización (de ahí la polémica de si los actores plautinos llevaban o no máscara), sino mucho más poéticas, fan-

tásticas y humanas". (P. Grimal, "Truculentus...", pág. 534).

Máscaras cuya suplencia lingüística hace "cambiarlas" de tristes a llorosas o meditativas, pálidas, trémulas, un tanto líricas, según requiera la emoción de lo que el actor interpreta, y, en este sentido, Plauto se acerca mucho más a Aristófanes que a ningún otro autor. Pero se podría hablar de pura coincidencia, ya que la politización de la máscara aristofánica (en el sentido de censurar concretamente a personajes de la polis), no aparece en Plauto, que se ha tenido que situar en el ámbito ficticio y también irreal de la palliata. (Recuérdese el estupendo comentario del profesor Barchiesi citado por Grimal en "Truculentus...", págs. 536 ss., y cuando Plauto alude al encarcelamiento del poeta Nevio en el 'Miles', "lo evoca meditando encerrado, como un '*seruus meditans*', y como si fuera la proyección metateatral del poeta Plauto".

Así es que la dura realidad política que genera la evasión poética y fantástica de los personajes aristofánicos, coincide con esta otra evasión dentro de la situación ficticia de la palliata de los tipos plautinos.

Máscaras, en ambos casos, intemporales, simbólicas, de verdadero juego teatral, válidas en cualquier época.

Pero todavía el esfuerzo psicológico al que se somete Plauto en la creación de sus personajes es mucho más profundo, dado que Aristófanes teatralizaba en su época, su ciudad, remitiéndose siempre a cercanos ejemplos fácilmente asimilables por su públi-

co, que siempre entendía las metáforas. El autor romano actúa sin red, pues, en suelo romano, representa manoseados arquetipos extranjeros, traducidos de extraña lengua y de costumbres diferentes, a los que tiene que "remozar" para que todavía sean válidos e interesantes, para que hagan reír al parodiarlos sin grosería, sin el ensañamiento del que se sabe copión, justo en la parodia, mesurado y respetuoso en el tratamiento. Plauto crea así la tipología más genial de todos los tiempos, pues, al obligarse en tantos esfuerzos (de los que tal vez su inteligencia especial de creador y artista no fue consciente), nos legó esos personajes protagonistas o segundones figurantes, o que ni siquiera actúan (recuérdese "Casina"), irrepetibles, copiados hasta la saciedad en todas las épocas y lenguas y por todos los actores; raros en su rareza, casi freudianos, hermosos en su belleza, simbólicos, que despiertan ternura, únicos, que desde luego hacen algo más que provocarnos risa o llanto, que acaparan todo el escenario, agigantan, embellecen, y cambian con su presencia o ausencia toda la esquemática, y tal vez simplona, escenografía que les rodea, haciendo que los ojos del espectador se fijen solo en lo que ellos llevan, tocan y utilizan, y sobre todo en lo que ellos dicen (cf. G. Thamm, "Beobachtungen zur Form des plautinischen Dialog", Hermes 1972, págs. 558 ss.).

FÓRMULAS LINGÜÍSTICAS QUE INFORMAN DE LOS DIFERENTES TIPOS QUE INTER-
VIENEN EN LAS OBRAS

A título de presentación a los espectadores de los personajes que intervienen en las obras, y en lugar de lo que sería un programa de mano en nuestros espectáculos, Plauto utiliza una serie de métodos de anuncio y presentación, heredados del griego (cf. R. C. Flickinger, The Greek Theater and its Drama, Chicago, 1922, pág. 208, en donde el autor señala los medios de mostrar: a) la identidad de un personaje que entra en escena por obra de otro que está en ella con anterioridad; b) anunciarlo; c) dirigirse a él por su nombre; d) llamarlo para que salga de casa, o desde lejos; e) preguntarle el nombre desde lejos), y que, según este autor, han copiado los diferentes autores cómicos, aunque vemos que faltan modalidades como son, por ejemplo, las de que un personaje presente a otro y este al anterior, o la autopresentación, o el saludo de personajes en escena, cf. W. Koch, De personarum introductione, Diss. Breslau, 1914, y H. Graeber, De poetarum atticorum quaestiones quinque, Gottingae 1911, quien en pág. 21 distingue dos formas de hacer conocer a los espectadores el nombre de un personaje: a) mediante la "appellatio" con la que se nombra a un personaje que ya se encuentra en escena, (o también cuando: "*Chorus uel histrio clamore aliam personam accersit*"), y b) mediante la "nuntiatio", que es un anuncio explícito. Uno de los pasajes en los que el nombre de un personaje cobra especial importancia es el de "Anfitrión" 293-440, en donde Mercurio le roba a Sosias su identidad, y llega a convencerle de que no es nadie, "un hombre sin nombre" (v. 440: "*ignobilis*"). El esclavo llega a aceptarlo (v. 441: "*Certe edepol ...*"), y admite que al mirar al

dios "se está mirando en un espejo" (441: "*Quom illum contemplò, et formam cognosco meam / quem ad modum ego sum - saepe in speculum inspexi-*") .

Antes de llegar a este punto de despersonalización aceptada, el esclavo ha pasado por un hábil interrogatorio al que le ha sometido el dios, y en el que el principal objetivo era apoderarse del nombre de Sosias, puesto que dicho nombre es, como el de cada uno de los mortales, el dato principal de identificación e individualización. El esclavo, de forma premonitoria, se angustia al ver al dios (v. 292: "*Non placet*"), y comenta: "*Ne ego hic nomen meum commutem, et Quintus fiam e Sosia*". En 331-2, el esclavo cobra ánimo al oír que el dios dice: "*'Nescioquem' loqui autumat; mihi certo nomen Sosia est*". Cuando el dios, por fin, empieza su interrogatorio comienza preguntando: "*Seruusne es an liber*", y en 350: "*Quid apud hasce aedis negoti est tibi?*"; en 356, Sosias le contesta que es un esclavo de la casa de Anfitrión. El dios parece no oírle e insiste de nuevo en el verso 362: "*Quis erus est igitur tibi?*". Pero no es hasta el verso 373 cuando el dios asesta el golpe de gracia al esclavo diciéndole: "*Tu ne audes Sosiam esse dicere, qui ego sum*" y, al oírle, Sosias exclama: "*Perii*" (v. 347), y en 378, Sosias dice: "*Amphitruonis, inquam, Sosia*", desesperado por lo que está ocurriendo, pero el dios insiste (379): "*Quia uaniloquus, uapulabis. Ego sum, non tu, Sosia*". El esclavo, ante las amenazas físicas, empieza a darse por vencido: "*Quis tibi erust?*" -dice Mercurio-; "*quem tu uoles*" -responde Sosias- (v. 381), "*quid tu igitur tui nunc uocare?*" -vuelve a interrogar el

dios- "*Nemō nisi quem iusseris*"-responde el esclavo- (382), *Amphitruonis te esse aiebas Sosiam*, - le dice el dios- "*Peccaue- ram...*" - responde el esclavo (v. 383). En 385, Mercurio dice: "*Sci- bam... me seruū Sosiam*", y en 397 insiste en que: "*Ego sum Sosia ille...*". Pero, de pronto, el esclavo se da cuenta de que está entregando lo mejor que uno tiene, que es su propia identidad, esa que se está dejando perder ante el deseo de su propia subsistencia (v. 393-4), y valiente dice: "*Nunc licet mihi libere quiduis loqui*". *Amphitruonis ego sum seruos Sosia . Vapula*" le amenaza el dios (v. 395), "*Vt libet, quid tibi libet fac, quoniam pugnis plus ua- les*", le responde valiente Sosias; el dios se desespera, y le dice: "*Tu me uiuus hodie numquam facies quin sim Sosia*", y el esclavo le replica de forma muy bella, así: "*Certe edepol tu me alienabis numquam quin noster siem*". Porque, la verdad, si uno, por unas pa- siones u otras, deja de ser quien es, vaga perdido y no se recono- ce ni su sombra. Así es que Sosias, que es cabal y valiente, de- cide ser Sosias, aunque le rompan todos los huesos: "*Nec nobis prae- ter me<d>alius quisquam et seruus Sosia / qui cum Amphitruone hinc una ieram in exercitum*" (v. 400-1).

Así es que Mercurio acude al consabido insulto para los que no se avienen a las reglas: "*Hic homo sanus non est*" (402). So- sias le devuelve el insulto e insiste: "*...non sum ego seruus Am- phitruonis sum*", y enumera ante el dios todas las fatigas pasa- das. Este no se inmuta y, haciendo ahora uso de sus poderes divinos, vuelve a decirle (411): "*Omnia emantitu's: equidem Sosia Amphi- truonis sum*", narrándole con pelos y señales la travesía de Sosias

y Anfitrión. El esclavo, asombrado, vuelve a sus dudas: "*Egomet mihi non credo*" (416), y le hace muchas preguntas que el dios, claro está, acierta.

Siempre han herido nuestra sensibilidad esas trampas bur-lonas con las que, desde Homero, los dioses zahieren las limitaciones humanas, tratando como un pobre diablo a cualquier mortal por muy héroe que se precie de ser. Por eso el pobre Sosias claudica: "*Argumentis uicit: aliud nomen quaerundum est mihi*" (423). Todavía, con una ingenuidad que haría sonreír a los espectadores, le dice esto: "*Si tu Sosia es, legiones cum pugnabant maxime, quid in tabernaculo fecisti?*", y el dios le enreda con historias de vinos y batallas, y Sosias, cabal donde los haya, asiente (431): "*Factum est illud, ut ego illic uini hirneam abiberim meri*". El dios, por fin, parece haber vencido: "*Vincon argumentis, te non esse Sosiam?*" (v. 433), pero el esclavo todavía pregunta: "*Tu negas me esse?*" (434), y entonces Sosias jura y perjura que él no miente, que no sabe, que nunca lo ha hecho ("*Per Iouem iuro me esse neque me falsum dicere*", v. 435). Es entonces cuando, casi como un rayo, cae sobre el escenario la potestad divina: "*At ego per Mercurium iuro tibi Iouem non credere: Nam iurato, scio, plus credet mihi quam iurato tibi*" (436-7). Y el pobre esclavo se derrumba. Aun así gime todavía un instante: "*Quis ego sum saltem, si non sum Sosia te interrogo*". Creo que, posiblemente, en ese momento, un profundo silencio se extendería desde la escena al público, y un dolor indecible por la terrible respuesta del dios (439-440): "*Vbi ego Sosia non lim esse, tu esto sane Sosia. Nunc quando ego sum uapulabis, nihinc abis, ignobilis*". De nuevo la palabra temible. Sosias dirige

al dios una mirada más. Y otra vez se ve como ante un espejo (442), especie de alucinación, que le hace palpar algo tangible: la puerta de la casa de sus amos, querida puerta que se abrirá para despertarle de su pesadilla y devolverle a la realidad. Pero el dios implacable vuelve a impedírselo, y la escena acaba con la plegaria del esclavo que es como un lamento por la identidad perdida (v. 456: *"Vbi ego perii? ubi inmutatus sum? ubi ego formam perdidi?"*).

Cabe esperar que fuertes aplausos acompañarían a este final, y es de imaginar, también, que, presentados de esta forma ambos *similes* al público, difícilmente serían confundidos en adelante por dicho público, aunque ambos se llamasen Sosia y mostrasen idénticas cicatrices.

Pasaremos a ver los restantes ejemplos, según la siguiente relación:

I Fórmulas de anuncio y presentación de personajes que sugieren la tipología en las obras plautinas

1-1 Fórmulas con deícticos solos

1-2 Fórmulas con deícticos más otras informaciones (tipo, tipo y nombre del personaje)

1-3 Fórmulas de autopresentación

1-4 Fórmulas de saludo de personajes.

1-1 Fórmulas lingüísticas con deícticos solos que hacen imaginar tipología

Como ha ocurrido con la suplencia escenográfica de edificios por medio de deícticos solos, también en la sugerencia de personajes los estudiosos del tema (cf. H. Luchs, "Zu Plautus", págs. 278-80, y E. García Novo, op. cit., pág. 442), hablan de dichas expresiones fundamentalmente en su función de presentadoras o anunciadoras de los personajes de las obras, o acotan los deícticos con una aclaración del nombre del personaje al que se está refiriendo. No es que opinemos que dicha acotación se deba considerar errónea, pero sí que es una deformación del teatro moderno. Creemos que algunas fórmulas lingüísticas plautinas son, a veces, equivalentes o sustitutivas de acotaciones, y, en todo caso que dichas acotaciones se desprenden del contexto o de la situación y, en algunos casos, la ambigüedad es clara.

Pasaremos a explicar lo que ocurre en cada caso.

En Anf. 124 (prol.), Mercurio dice: "*Illa illum censet uirum*". Marani en su comentario de la obra, pág. 41, dice: "Hay una aliteración, de donde '*illum*' = '*Iouem*'. Ussing ("Anfitrión", pág. 22), dice: "*Censet illa illum*"; y Müller: "*Censet nunc uirum*". La interpretación "*illa*" = "Alcmena", "*illum*" = "Júpiter", no se explica más que gracias a los versos anteriores (133-4), en donde el dios ha dicho: "*Memorat pater / meus Alcmenae*", e inmediatamente después, los anafóricos "*illa*", "*illum*".

En 292, Sosias dice al ver a Mercurio: "*Seā quis hīc homo ...*". En 294, Sosias dice refiriéndose a Mercurio: "*Illic homo...*" = 317 = 323 (creemos que en todos los casos con un matiz despectivo). En 335, Mercurio anuncia a Sosias y lo suple lingüísticamente de esta forma: "*Optume eccum incedit ad me*". En 897, Alcmena anuncia y hace imaginar lingüísticamente a Júpiter con un: "*<S>ed eccum uideo qui me miseram arguit*". A. Traina en "Comoedia..." pág. 57, traduce: "Pero helo aquí".

En As. 151, el joven Diábolo anuncia la entrada en escena de Cleereta con un: "*Atque eccam inlecebra exit tandem*". En 272, Libanio dice refiriéndose a Leónidas: "*Illic homo...*" = 288.. En 413, Libanio dice: "*Hic me moratust*"; y Ernout I pág. 123, traduce el "*hic*": "Libanio señalando al mercader", lo que tal vez sea posible por el contexto, aunque también hay otros personajes en escena. En 679, Leónidas dice: "*Age sis tu in partem nunciam hunc delude atque amplexare hanc*", y Ernout I pág. 123, traduce el "*hanc*" como "la bella", refiriéndose a Filenio. En 686, Ernout acota el "*nunc istanc*", con un: "Señalando a Filenio". Lo mismo en 830 ("*haec*" = "Filenio"), y 831 ("*istanc*" = "Filenio"). Todas las acotaciones son posibles por el contexto.

En Au. 5 (prol.), el lar dice: "*Patri auoqua iam huius...*". Scarano en su comentario de la obra (pág. 28), dice: "'Huius' = 'Eurcliōn'", lo que es prematuro, ya que en este momento de la obra todavía no se sabe quién es "ese que vive ahí".

En 30 (prol.), el lar dice: "*Illa illum nescit neque ...*", y Sca-

Scarano (pág. 5), aclara: "'Illa' = 'Fedria uirgo', 'illum' = 'Licónides adulescens'". En 31 (prol.), el "eam" del verso lo acota Scarano (pág. 30) como: "uirgo Fedria", todo lo cual el lector no sabe todavía, y tendrán que pasar unos cuantos versos para saber el nombre de la hija "que tiene el senex que vive aquí", que es la única información dada en el prólogo (v.23). En el v. 35 (prol.) el "is...est" lo explica Scarano (pág. 30) como: "Referido a Megadoro", pero lo cierto es que no se aclara nada sobre el nombre y sí sobre el tipo, como veremos en siguientes apartados. En 36, el "illam stuprauit", Scarano lo explica así: "'Illam' = 'Fedria uirgo'".

En Bacch. 393, Mnesíloco anuncia la entrada en escena de Filoxeno, y lo substituye lingüísticamente, con un: "*Sed eccum uideo incedere*". Sobre la seclusión de este trozo de verso (cf. aparato crítico de Ernout II pág. 34), creemos que pueden haberse interpolado los versos 393 al 403, por un autor tal vez cristiano-moralizante, y han desplazado al verso 404 (que sería 394 en la versión original; cf. la opinión de Lindsay). Plauto terminaría el monólogo de Mnesíloco con un: (393) "...*sed eccum uideo incedere patrem sodalis et magistrum*".

En Cap. 2 (prol.), proponemos la lección: "*Sed illi qui astant ...*", siguiendo la mutilada de los manuscritos, pues como dice Lindsay (Ernout II aparato crítico, pág. 92, y nota): "*Initium uersus uidetur esse corruptum*". De ninguna forma aceptamos: "*Sadili*" de Chauvin, y mucho menos la de Havet y Nougaret en su

edición, pág. 34: "'*Sedili*' se refiere a un banco de la puerta de la casa de Hegión, en donde pueden estar sentados los guardianes de los prisioneros".

Para nosotros esto sería una expresión anafórico-presentativa del verso 1, referida a los dos hermanos cautivos, caracterizadora además, para que el público los reconociera mejor. El verso, pues, se traduciría: "Pero son aquellos que están de pie" (con un gesto): "Ambos están de pie, no se sientan". Esta última parte podría tratarse de una acotación de algún regidor de escena.

En el v. 10 (prol.), de nuevo el actor dice: "*Patri huiusce*", y Ernout (II, 92), acota el verso: "Señalando a Filócrates".

En el v. 17, sobre el verso "*huius patri*", nosotros objetamos lo mismo que en el verso 10. En el v. 21 (prol.), el actor dice: "*Hic nunc*", y Ernout (II pág. 73), dice: "'*Hic*' = 'Tíndaro' = 40: "*Et hic...*", y en el v. 48: "*Itaque hi*"

En relación al verso 40, en el verso 38, y solamente ahora, el actor aclara lo siguiente: "*Illic vocatur Philocrates, hic Tyn-darus*", y a partir de entonces, el juego deíctico puede ser todo lo complicado que se quiera (v. 39: "*Huius illic, hic illius...*"), pero ya sabemos a quién se refiere cada uno de los deícticos solos.

En Cas. 163, Cleóstrata anuncia la entrada en escena de

Mirrina con un: "*Atque eapse eccam egreditur foras*". En 274, se suple lingüísticamente a Calino con un: "*Iam hic erit*." En 536, Cleóstrata anuncia la entrada en escena del senex Alcésimo así: "*Sed ecum egreditur senati columen ...*". En 562, Cleóstrata anuncia la entrada en escena del senex con un: "*Sed eccum incedit*".

En Cist. 782, el director de la compañía se despide del público diciendo: "*Ne expectetis, spectatores, dum illi ...*" refiriéndose a los actores que han salido ya de escena.

En Curc. 131, Palinuro dice, señalando a la lena: "*Ecce autem bibit arcus*". En 455, Licón dice: "*Atque eccum uideo*", refiriéndose al leno.

En Ep. 101, Epídico suple lingüísticamente a Estratipocles con un: "*Atque ipse illic est*". En 435-6, Perífanos, al ver al militar, dice: "*Sed quis illic est quem huc aduenientem...*".

En Menaech. 80, Menecmo I dice refiriéndose a Erotio: "*Eapse eccam exit*". En 98, el parásito dice refiriéndose a su amo: "*Nam illic homo ...*". En 125, Penículo dice refiriéndose a Menecmo I: "*Illic homo se uxori...*". En 357, Erotio, refiriéndose a Menecmo II (Ernout IV pág. 35), dice: "*Sed ubi illest... atque eccum uideo*". En 567, el parásito refiriéndose a Menecmo I dice: "*Atque edepol eccum*". En 772, el senex, al ver a su mujer, dice: "*Atque ecam eapse...*". En 888, el senex substituye lingüísticamente al médico con un: "*Atque eccum incedit*". En 992, el senex dice, refiriéndose a Menecmo I: "*Facite ille homo iam...*". En 1087, Mesenión dice

refiriéndose a Menecmo I: "*Illic homo aut (est)...*".

En Merc. 561, el senex Demifón anuncia la entrada en escena de Lisímaco con un: "*Atque eccum it foras*".

En "Miles", G. La Magna se preocupa extensamente de la aclaración de algunos deícticos solos que aparecen sugiriendo a determinados personajes de la misma (pág. 51 ss.):

"Así en 121, Palestrión dice: '*Hic*' = 'Pirgopolinices'. En efecto, el esclavo en un monólogo a modo de prólogo, está narrando las aventuras del 'miles' (v. 112: '*Coniecit in nauem miles...*')". En 141, Palestrión sigue diciendo: "...*quo nemo nisi eapse inferret*", y G. La Magna dice: "'*Eapse*': 'Ella únicamente' = 'Filocomasio', puesto que en el v. 140, se habla de: '*Vnum conclauae concubinae quod dedit*'. En 243, el "*eam*" = "Filocomasio" de de La Magna, no lo admitimos hasta que en el verso 247 se explique: "... *et Philocomasio id...*". En 253, este autor acota el "*hunc*" como "*miles*", y, efectivamente, así se deduce de un contexto en el que lo que se pretende es engañar al soldado (250- 255). En 310, según La Magna, al decir "*hunc*", Escéledro se señala a sí mismo. Y ya Ernout (IV pág. 192), también lo traduce por: "A mí mismo". En 330, Palestrión, al ver a Filocomasio, hace imaginar lingüísticamente a este personaje, y lo anuncia así: "*Quin domi eccam*". En 334, Palestrión dice refiriéndose al esclavo Escéledro: "*Meus illic homo est*". En 348, G. La Magna considera el "*hic*" = "Palestrión" e "*illi*" = "Filocomasio", pero esto solamente es admisible

por el contexto. En 376, Escéledro pregunta asombrado, al ver a Filocomasio: "*Vnde exit haec?*". En 483, Escéledro dice: "*Certo illa quidem...*", y G. La Magna asegura: "'*Illa*' = '*Filocomasio*'", lo que efectivamente se deduce del contexto. En 552, el que "*haec*", supla a Filocomasio (G. La Magna), es un poco dudoso. Lo que dice Escéledro es: "*...sumi quam haec est atque ista hospita*", esto es, compara a "esta" con "esa" (aunque, en realidad, solo hay una mujer) y, no sabemos con qué criterios, G. La Magna decide que "*haec*" sea Filocomasio. En 816, se puede admitir claramente el "*illum*" como "Escéledro", puesto que el verso dice: "*Sed illum uocabo. Heus, Sceledre...*". En 908, Palestrión dice: "*Atque huius uxorem...*", y el verso presenta problemas (cf. Ernout IV pág. 233, nota 1), pero Ernout y G. La Magna traducen: "*Huius*" = "de Periplectómeno". En 1045, el "*illaec*" puede admitirse como "Milfidipa" por el contexto. En 1049, el "*huic*", lo traduce G. La Magna como: "Señalando a Palestrión". También Ernout IV, pág. 245, acota el mostrativo así: "Señalando a Palestrión". De todas formas, el verso está deteriorado, y no queda muy claro para el lector a quien suple el "*huic*", aunque pudiera verlo el espectador, ya que dicho personaje estaba en escena. En 1075, La Magna comenta el "*Illi*" como: "*Ad Acroteleutia*", lo que es posible por el contexto. En 1096, Pirgopolinices dice: "*Prius haec in aedis*" y G. La Magna traduce el "*haec*" como "Acroteleutio". Creemos que hay que explicar que el miles se ha preguntado (v. 1095) qué va a hacer con su amante Filocomasio ("*...ut faciam de concubina*"), y, a continuación, dice: "*Prius haec in aedis recipi quam illam amiserim*", y los dos señalativos hay que traducirlos: "Esta...aquella".

En 1122, Pirgopolinices dice: "*Speculare ut ubi illaec prodeat me prouoces*". En 1197, Palestrión dice: "*Nam illum hinc sat scio*". G. La Magna considera al "*illum*" como "el miles", lo que es posible por el contexto. En 1215, Palestrión anuncia la entrada en escena de Acroteleutio con un: "*Sed eccum ipsam*". En 1281, Pirgopolinices y Palestrión anuncian la entrada en escena del joven Pleusicles, de esta forma: PY: "*Sed quid ego uideo?* / PA: "*Quid uides?*" / PY: "*Nescioquis eccum incedit*". En 1310, Pirgopolinices anuncia la entrada en escena de Palestrión y Filocomasio con un: "*Eccos exeunt*".

En Most. 1127, Calidamates, al ver a Teoprópides (Ernout IV pág. 77), anuncia su entrada en escena con un: "*Atque eccum optume*".

En Per. 13, Tóxilo, al ver a Sagaristión, dice: "*Quis illic est qui...*", Y Sagaristión, al ver a Tóxilo, dice: "*Quis hic est qui...*". La aclaración de a qué personajes suplen los deícticos, solo viene dada en el verso 14. En 200, Pegnión presenta así a Sofoclidisca antes de empezar el diálogo con ella: "*Sed quis haec est quae...*" (la aclaración no se hace hasta el verso 201). En 544, Dórdalo dice, señalando a Sagaristión (Ernout V, pág. 138): "*Hospes ille...*". En 739, Saturión dice, para anunciar la entrada en escena de Dórdalo: "*Eccum ipsum...*".

En "Poenulus", A. Nucciotti, en su estudio de la obra, pág. 153 ss., hace el siguiente comentario de los deícticos solos: "En 470, el leno Licón dice refiriéndose a Antaménides: "*Sed eccum incedit*". En 1159, Agorastocles dice: "*Nunc demum ego cum illa fabulabor libere*", y Nucciotti aclara: "*illa*", refiriéndose a Adel-

fasio. En 1325, Antaménides dice: "*Et hunc sui fratris filium*", y Nucciotti añade que: "Con un gesto, Antaménides se señala a sí mismo". En 1351, Licón dice: "...*est./ Sume hinc quid lubet*". Tanto Nucciotti (pág. 155), como Ernout (V, 253), insisten en que el leno con este "*hinc*", señala su propio cuello (no entendemos por qué razón no podría ser otra parte del cuerpo).

En Ps. 132, Calidoro dice refiriéndose al leno: "*Atque ipse egreditur...*". En 381, Pséudolo, refiriéndose a Balión, dice: "*Illic homo meus*". En 592, Pséudolo, al ver a Hárpax (cf. Ernout VI, pág. 54), dice: "*Sed hunc quem uideo?. Quis hic est qui oculis meis ...*". En 667, Pséudolo, refiriéndose al criado del miles, dice: "...*me illic homo*". En 707, Calidoro hace imaginar lingüísticamente a Pséudolo con un: "*Illic homo est*". En 911, Pséudolo hace imaginar lingüísticamente al sicofante Simias, anunciando su entrada en escena con un: "*Sed eccum uideo*".

En Rud. 492, el leno Lábrax reta a Cármides a que dé la cara así: "*Atque eccum incedit...*". En 676, Tracalión, al ver a Palestra (v. 677), dice: "*Quid est?. Quae illaec oratiost?*". En 804-5, Démones sugiere lingüísticamente a Tracalión con un: "*Ehem optime edepol eccum clauator aduenit*". En 1209, Démones hace imaginar lingüísticamente a Tracalión con un: "*Atque optime eccum exit...*". En 1356, Lábrax sugiere al pescador Gripo y a Démones anunciando su entrada en escena, de esta forma: "*Eccum exit et ducit senem*". Según G. La Magna ("*Rudens*", pág. 168, nota):

"Esta forma '*eccum...*' etc. viene probablemente de '*ecce hum*' (forma

arcaica y primitiva de 'hunc'), 'ecce ham' (en lugar de 'hanc!'), 'hos' 'has', etc. Se utilizan para referirse a personas vecinas y visibles en la escena. Las formas 'ellum', 'ellam', de 'em - illum', 'em - illam' que anuncian a personas lejanas o indican la dirección en la que se encuentra una persona ausente o lejana".

En Tri. 840^a, Cármides anuncia la entrada en escena del sicofante, con el verso visto en el capítulo IV, página 576^a. En 1006, el senex Cármides, anuncia la entrada en escena de Estásimo con un: "*Sed quis hic est qui huc...incipit?*" En 1176, Lesbónico, antes de empezar el diálogo con Lisíteles dice: "*Quis homo tam tumultuoso sonitu...*".

En Tru. 122, Astafio dice al ver a Diniarco: "*Atque is est*". En 320, Astafio suple lingüísticamente a Diniarco anunciando su entrada en escena, (cf. Ernout VII, pág. 119), con un: "*Sed eccum odium progreditur meum*". En 575, Cíamo, al ver acercarse a Fronesio (Ernout VII pág. 136), dice: "*Attat eccam adest propinque*" Enk en su comentario (pág. 135), dice: "*Attat quisnam illic homost*". Según P. Richter en 'Studia in priscos scriptores Latinos collata', ed. Studemund, pág. 410: "Se utiliza la expresión cuando, de improviso, alguien ve a otro que se acerca o que se aleja. Cf. Curc. 390: '*Salutat attat quem quaerebam: sequere me!*'" En 859, Fronesio anuncia la entrada en escena de Diniarco con un: "*Video eccum qui <a> mans tutorem med ...*". En 917, Estrabax se dirige a Fronesio que está ya en escena, con un: "*Sed eccam uideo*".

TABLAS-RESUMEN SOBRE DEÍCTICOS SOLOS QUE SUPLEN LINGÜÍSTICAMENTE A PERSONAJES EN LAS OBRAS PLAUTINAS

Para completar mejor lo dicho en págs. 777-787, insertaremos aquí una relación tomada de diferentes editores de la obra plautina, que interpretan una serie de deícticos solos como sugeridores de los distintos personajes.

En líneas generales, estamos de acuerdo con las acotaciones que hace Ernout a estos deícticos.

<u>Obra</u>	<u>Versos</u>	<u>Deícticos</u>	<u>Acotaciones</u>	<u>Autor</u>
1- "Casina"	35 :	"Ei" :	"Lisídamo" :	Ernout II, p. 162
	446 :	"Hic" :	"Calino señalando a Olimpión":	Ernout II pág. 186 ss.
	720 :	"Hi" :	"Personajes mudos acompañantes."	pág. 202. ss.
	794 :	"Illaec" :	"Pardalisca" :	pág. 207.

<u>Obra</u>	<u>Versos</u>	<u>Deícticos</u>	<u>Acotaciones</u>	<u>Autor</u>
2-"Cautivos"	1	"Hos"	"El director de la compañía seña- la a Tíndaro y Filócrates".	Ernout II pág. 92).
	4	"Huius"	"Señalando a Tíndaro".	: Ernout II pág. 92.
	10	"Huiusce"	"Señalando a Filócrates"	: " "
	18	"Huius"	"Filócrates".	: " "
	21	"Hic"	"Tíndaro".	: " " pág.93.
	35	"Hisce"	"Cautivos"	
	112	"Is"	"Cautivos"	
	926	"Hunc"	"Señalando a Estálagmo."	Ernout II, pág. 141.
	927	"Haec"	"Señalando a Filócrates."	: " "
	979	"Hic"	"Señalando a Estálagmo".	: " " pág.145
	1018	"Hic"	"Señalando a Hegión".	Ernout II, pág. 147

<u>Obra</u>	<u>Versos</u>	<u>Deícticos</u>	<u>Acotaciones</u>	<u>Autor</u>
3- "Curculio"	: 258	: "Hic"	: "Señalando a Palinuro"	: Ernout III pág. 79.
	311	: "Isti"	: "Curculio"	: Ernout III pág.82.
	359	: "Ille"	: "Militar Tera- pontígono".	
	389	: "Hic"	: "Señalando a Licón"	: Ernout III pág. 86.
	486	: "Hunc"	: "Curculio"	
	517	: "Hanc"	: "Planesio"	: Mónaco
	518	: "Istam"	: "Planesio"	: 199
	528	: "Illam"	: "Planesio"	
	615	: "Eccistam"	: "miles"	: Mónaco
		: "Haec"	: "joven"	: 215- 219.
	663	: "Istanc"/"huic"	: "Los dos demos- trativos expli- can la coloca- ción en escena de Planesio en relación a Terapontígono".	

<u>Obra</u>	<u>Versos</u>	<u>Deícticos</u>	<u>Acotaciones</u>	<u>Autor</u>
3-"Curculio" :	671	: "Hanc"	: "Cuatro per- sonajes en es- cena".	: Mónaco : 219.
	672	: "Hanc"	: "Cuatro perso- najes en es- cena".	: Id.
	673	: "Haec"	: Id.	: Id.
	674	: "Hanc"	:	
	693	: "Istum"	: "Leno".	: Mónaco. 220.
	697	: "Hunc"	: "Planesio, cerca del leno".	
	702	: "Istunc"	: "Leno".	
	715	: "Haec"	: "Planesio".	: Id. 222.

Aceptamos las substituciones que de los deícticos hace Mónaco, pero no las indicaciones espaciales de los mismos, que requerirían no solo el deíctico, sino alguna otra aclaración textual.

4- "Epídico" :	89	: "Is"	: "Senex" :	Olivieri pág. 44.
	90	: "Ipse"	: "Estratipocles".	: Id. 45.

<u>Obra</u>	<u>Versos</u>	<u>Deícticos</u>	<u>Acotaciones</u>	<u>Autor</u>
"Epídico" : (Cont.)	90 ^b	: "Is"	: "Estratipocles".:	Oliveri p. 45.
	141	: "Huic homini"		pág. 54.
	155	: "Illam"	: "Citarista". :	pág. 57.
	172.	: "Hanc"	: "Citarista de Perífanos". :	pág. 58.
	191	: "Illum"	: "Estratipocles". :	pág. 65.
	193	: "Ipse hi"	: "Los dos viejos" :	Id.
	248	: "Ad illas"	: "A las mujeres" :	Id.
	303	: "Huic"	: "Epídico" :	pág. 85.
	548.	: "Haec"	: "Señala a Fili- pa" :	Id. pág. 131.
	706	: "De illa"	: "Flautista" :	Id. pág. 152.
5) "Menaechmi" 28.	: "Illum"	: "El otro gemelo Sosicles". :	G.Gara- vani, 33	
41:	"Huic...alteri"	: "Al otro gemelo" :	pág. 33.	
42:	"Illius"	: "De Menecmo", a Sosi- cles". :	pág. 34.	
46:	"Illum"	: "El gemelo Menec- mo I" :	G.Gara- vani p. 34.	
67:	"Illii"	: "Menecmo II" :	Id. pág. 36	

<u>Obra</u>	<u>Versos</u>	<u>Deícticos</u>	<u>Acotaciones</u>	<u>Autor.</u>
5) "Menaechmi":	108	: "Ad eum"	"Menecmo I":	G.Garavani
	: 336	: "Ille"	"Cilindro":	pág. 42.
Id.	: 777	: "Ille"	"Tu marido":	Pág. 115.
	: 799	: "Ille"	"Tu marido":	pág.119.
	:956	: "Hunc"	"Menecmo":	pág.137.
6) "Mercator"	:557	: "Istaec mulier":	"Pasicompsa":	pág.101.
	:580	: "Illi"	"De Pasicompsa":	pág.105.
7) "Miles".	: 88	: "Ille"	"Miles":	G.La Magna, pág.48.
	:106	: "Eius"	"De la joven Filocomasio":	
Id.	: 111	: "Is"	"miles":	pág.50.
	: 131	: "Illum"	"Meum erum":	pág.52.
	: 136	: "Ille"	"Periplectómeno":	Garavani pág.52.
Id.	: 155	: "Ipse"	"El mismo Periplectómeno en persona":	pág.56.
	: 166	: "Huic"	"A Periplectómeno":	pág. 57. no".
Id.	:199	: "Illem"	"Filocomasio":	pág.63.
	: 305	: "Illi"	"A Filocomasio":	pág.80.
Id.	: 346	: "Illic"	"Palestrión":	pág.87.

<u>Obra</u>	<u>Versos</u>	<u>Deícticos</u>	<u>Acotaciones</u>	<u>Autor</u>
7) "Miles" :	365	: "Hic"	:	"Palestrión respon-:Garava- ni. de a Filocomasio":pág.90.
	427	: "Hunc"	:	"Escéledro". : pág.100.
	552	: "Haec"	:	"Filocomasio": pág.110-1.
	586	: "Illic"	:	"Escéledro" : pág.123.
	634	: "Huius"	:	"De Periplectó- meno". : pág.131.
	930	: "Has"	:	"Las dos mu- jeres". :pág.170.
	933	: "Hanc"	:	"Señala a Milfi- dipa". : pág.170.
	970	: "Ab illo"	:	"Del marido de Periplectó- meno". : pág.171.
	992	: "Hos"	:	"Pirgopolinices y Palestrión" :pág.181.
	1008	: "Hanc"	:	"Milfidipa que es- tá en escena". : pág.184.

<u>Obra</u>	<u>Versos</u>	<u>Deícticos</u>	<u>Acotaciones</u>	<u>Autor</u>
7) "Miles"	1085 :	"Haec"	: "La señora"	: pág. 200
(Cont.)				
	1168 :	"Haec"	: "El soldado"	: pág. 213.
	1176 :	"Illam"	: "Acroteleutio"	: pág. 214.
	1189 :	"Illi"	: "Filocomasio"	: pág. 216.
	1191 :	"Illum"	: "A Filocomasio"	: pág. 216.
	1196 :	"Ipsa"	: "El miles"	: pág. 217.
	1278 :	"Hanc"	: "De Acroteleutio"	: p. 234.
	1283 :	"Illum"	: "Filocomasio"	: pág. 235
	1379 :	"Ipsa"	: "El soldado"	: pág. 253.
8) "Mostelaria": 183:		"Istam"	: "Filematio"	: B. Mosca,
				<u>Mostela-</u>
	184 :	"Istaec"	: "Filematio"	: <u>ria</u> , Sig-
	196 :	"Ille"	: "Filematio"	: norelli,
	204 :	"Ille"	: "Filolaques"	: Milán, 1975
	205 :	"Illi"	: "Filolaques"	: en dis-
				tintas no-
	209 :	"Ille"	: Id.	: tas, a es-
	210 :	"Ille"	: Id.	: tos ver-
	212 :	"Illam"	: "Filematio"	: sos.
	213 :	"Illa"	: "Filematio"	:

<u>Obra</u>	<u>Versos</u>	<u>Deícticos</u>	<u>Acotaciones</u>	<u>Autor</u>
9) "Persa"	: 82	: "Illam "	: "Mi bella" (Sō- : foclidisca).	Ernout V pág. 107.
Id.	: 713	: "Hanc "	: "Joven"	: Id. pág. 150.
10) "Poenulus"	: 7	: "Gnatum hunc".	: "Agorastocles":	Nucciotti pág. 15.
Id.	: 100	: "Ille"	: "Licón"	: Id. pág. 25.
Id.	: 159	: "Illi"	: "Lenoni"	: Id. pág. 31 .
Id.	: 164	: "Illam"	: "Adelfasio"	: Id. pág. 32.
Id.	: 286	: "Illa mulier"	: "Adelfasio"	: Id. pág. 48.
Id.	: 649	: "Istunc"	: "Colibisco se- ñalando a Licón	: pág. 90.
Id.	: 771	: "Hunc"	: "Agorastocles"	: Id. pág. 106 .
Id.	: 1097	: "Hic"	: "Agorastocles"	: Id. 146.
Id.	: 1158	: "Cum illa"	: "Con Adelfasio"	: Id. pág. 153.
Id.	: 1209	: "Hanc"	: "Adelfasio"	: A. Nucciotti pág. 159.
11) "Estico"	: 23	: "Illum"	: "Antifón"	
Id.	: 24	: "Ille"	: "Antifón"	: Edición de Pe-
Id.	: 31	: "Ipsi"	: "Epígnomo y Pan-	: tersmann, rela-
Id.	: 43	: "Illi"	: filipo. "Epígnomo y Pan- filipo".	: tiva a estos versos.

<u>Obra</u>	<u>Versos</u>	<u>Deícticos</u>	<u>Acotaciones</u>	<u>Autor</u>
12) "Rudens"	: 16 :	"Ille"	: "Júpiter"	G. La Magna pág. 30.
Id.	: 19 :		: Id.	Id.
Id.	: 25 :	"Ei"	: "A Júpiter"	Id. pág. 30.
Id.	: 55 :	"Eum "	: "El leno"	Id. pág. 33.
Id.	: 68 :	"Ei"	: "A Palestra"	Id. pág. 34.
Id.	: 74 :	"Illa"	: "Palestra"	
Id.	: 79 :	"Eius"	: "De Demifón".	Id.
Id.	: 104 :	"Illum"	: "Démones"	Id. pág. 38.
Id.	: 147 :	"Ille homo"	: "El leno"	Id. pág. 42.
Id.	: 386 :	"Illam"	: "Palestra"	Id. pág. 68.
Id.	: 392 :	"Ipse"	: "Lábrax"	Id. pág. 69.
Id.	: 743 :	"Hanc"	: "Palestra"	Id. pág. 103.
Id.	: 810 :	"Illuc"	: "Lábrax"	Id. pág. 110.
Id.	: 815 :	"Ipse"	: "El leno":	Id. pág. 110.
Id.	: 1066 :	"Hic"	: "Señala a Gri- po".	Id. pág. 139.
Id.	: 1083 :	"Illi miserae"	: "A Palestra"	
Id.	: 1095 :	"Hae"	: "Palestra y Am- pelisca".	Id. pág. 142.
Id.	: 1110 :	"Haec"	: "Palestra".	Id. pág. 143.
Id.	: 1113 :	"Istae"	: "Las dos muje- res."	Id. pág. 143.

<u>Obra</u>	<u>Versos</u>	<u>Deícticos</u>	<u>Acotaciones</u>	<u>Autor</u>
12) "Rudens"				
(Cont.)	:1138	: " <i>Ista</i> "	: "Palestra".	: G . La Magna, pág.145
Id.	: 1259	: " <i>Illie</i> "	: "Gripo".	: Id. pág. 157 .
Id.	: 1275	: " <i>Eam</i> "	: "Palestra"	: Id. pág. 159.
Id.	:1278	: " <i>Eampse</i> "	: "Palestra"	: Id. pág. 159.
Id.	:1357	: " <i>Hic</i> "	: "Señala a Démones":	: Id. 169 .
Id.	: 1378	: " <i>Hic</i> "	: "Lábrax".	: Id.pág.171
Id.	:1381	: " <i>Cum hoc</i> ":	: "Gripo señala a Dé- mones".	: Id. pág. 172 .
Id.	: 1388	: " <i>Huic</i> "	: "A su amo Démones":	: Id. pág. 173.
Id.	:1398	: " <i>Isti</i> "	: "A Gripo".	: Id. pág.174.
Id.	:1408	: " <i>Pro illa</i> :"	: "Por Ampelisca"	: Id. pág.174 .

13) "Trinummus": 328 : "*Illi*" :Es pleonástico.

Referido a "*adulescens*": Camelli
pág. 31.

<u>Obra</u>	<u>Versos</u>	<u>Deícticos</u>	<u>Acotaciones</u>	<u>Autor</u>
13) "Trinummus"	:366:	"Hic"	: "Lesbónico" :	Camelli
(Cont.)				pág. 31.
Id.	433 :	"Istum"	: "Filtón" :	Id. pág.33.
	601 :	"Hic"	: "Calicles" :	Id.pág. 49.
	718 :	"Hic"	: "Lesbónico" :	Id. pág. 58
	745 :	"Huic"	: "Lesbónico "	Id. pág.39.
	814 :	"Hic"	: "El sicofante" :	Id.pág.110.
	1133 :	"Eum"	: "Lesbónico" :	Id.pág.114.
	1154 :	"Hunc"	: "Cármides" :	Id. pág.146
14) "Truculen-				
tus".	441 :	"Illam"	: "Fronesio" :	Ernout VII
				pág. 140 .

1-2-1 Fórmulas lingüísticas sugerentes de tipología con deícticos más tipo

Esta clase de expresiones las encontramos con frecuencia en las diferentes obras plautinas.

Así en Anf. 497-8, Mercurio dice: "*Amphitruo subditivus eccum exit foras / cum Alcumena uxore usuraria*".

En Au. 29 (prol.), Mercurio dice: "*Is ... adulescens*", y Scarano pág. 30, aclara: "El, el joven". En 185, Euclión, refiriéndose al senex Megadoro, dice: "*Iam illic homo aurum scit...*".

En 31 (prol.), Mercurio habla del vecino de Euclión. Cf. lo dicho en cap. IV, pág. 546, y en 34, vuelve a decir: "*Et hic... senex*", en ambos casos supliendo lingüísticamente a Megadoro. En 35 (prol.), Mercurio dice: "*...adulescentis illius*", y Scarano (pág. 30) se empeña en aclarar: "Licónides". En 37 (prol.), Mercurio se refiere al senex Euclión (cf. lo dicho en cap. III, página 391); Scarano 30. En 619, Estróbilo dice, viendo a Euclión: "*Atque hic pater est...huius erus quam amat*".

En Bacch. 222, Pistoclero dice: "*Nam iam huc adueniet miles...*", refiriéndose a Cleómaco. En 403-4, el adolescente Mnesíloco dice: "*Sed eccos uideo incedere / patrem sodalis et magistratum*". En 534, Pistóclero y Mnesíloco se presentan uno a otro diciendo: "*Estne hic meus sodalis? / Estne hic hostis...*".

En 568, Pistoclero dice, al ver a las dos hermanas: "*Duas ergo*

hic intus eccas Bacchides". En 844, Nicóbulo pregunta a Crísalo: "*Quis ille est ?*", y el esclavo contesta: "*Per tempus hic ... miles*".

En Cap. 1, el director de la compañía, dice: "*Hos quos uidetis stare hic captiuos duos*", y Ernout, (II pág. 92), se apresura a acotar el verso, con un: "Señalando a Tíndaro y Filocrates", lo que, en principio, parece prematuro, dado que la suplencia e información de los personajes viene dada gradualmente en las obras plautinas. En el v. 4, el mismo director de la compañía, presenta y substituye lingüísticamente al personaje principal de toda la obra, el senex Hegión, con un: "*Senex ... Hegio*".

En Cas. 213, Cleóstrata, "señalando a Lisídamo que se aproxima" (acotación de Ernout II pág. 170), dice: "*Vir eccum it*". En 227, Lisídamo dice, "reparando en la presencia de Cleóstrata" (cf. Ernout II pág. 172): "*Ut illi placeam; et placeo, ut uideor: Sed uxor me excruciat...*". Para el verso 536, en donde se anuncia la entrada en escena del senex, cf. lo dicho en la página 782.

En 581, Cleóstrata dice: "*Verum hic sodalis tuos, amicus optumus*", refiriéndose al senex Alcésimo, puesto que se lo está diciendo al senex Lisídamo. En 796, Lisídamo dice: "*Sed eccum progreditur... meus socius*".

En Cist. 564, Fanóstrata dice refiriéndose a Selenio: "*Meretrix illa est*". En 655, Lampadión dice, al ver a Fanóstrata: "*Sed eccam eram uideo*".

En Curc. 110, Fédromo dice refiriéndose a la lena: "*Si-*

tit haec anus". En 277-8, Palinuro dice: "*Parasitum tuum uideo currentem*". En 676, Terapontígono dice: "*Sed eccum lenonem meum*". En 275, Palinuro dice refiriéndose a Curculio: "*Estne hic parasitus qui missust in Coriam?*".

En Ep. 202, Epídico dice: "*Sed, ere, optuma/ uos uideo... opportunitate ambo aduenire*". En 394, Perífanos dice: "*Sed meus sodalis it...*". En 563, Perífanos dice: "*Domi meae eccam saluam et sanam*". En 573, Filipa dice al ver a Acropolistis (Ernout III p. 155): "*Quis istaec est quam tu osculum mihi ferre iubes?*" y Perífanos contesta: "*Tua filia*". En 620, Epídico dice refiriéndose a Telestis (cf. Ernout III pág. 158): "*Sed quis haec est muliercula*", y en 621, Estratipocles le contesta: "*Hic est danista, haec illa est autem quam...*" En 641, Epídico, "señalando a Estratipocles que se acerca" (Ernout III pág. 160), dice: "*Ego sum et istic frater qui te mercatus<t>tuus*". Desde luego, el verso está muy deteriorado, pero es aceptable la acotación de Ernout.

En Merc. 271, el senex Demifón suple lingüísticamente y anuncia la entrada en escena de Lisímaco. Cf. cap. I, pág. 33 y cap. IV, pág. 550. En 329-30, Demifón dice al ver a Carino: "*Sed optume gnatum meum uideo eccum*". En 366, Carino aborda a Demifón de esta manera: "*Meus pater hicquidem est quem uideo*". En 747, el cocinero dice al ver a Lisímaco: "*Sed eccum qui nos conduxit senex*", y el senex, a su vez, dice, al ver al cocinero: "*Ecce autem perii/coquus adest*". En 753, el cocinero dice a Dórdalo: "*Haecin tua est amica...*".

Cf. E. P. Morris en "Sentence question in Plautus and Terence", A. J. of Ph. X , 1889 , pág. 417 ss. (pág. 428), quien dice: "Son fórmulas en forma de soliloquio, que suplen un parcial reconocimiento del personaje que entra en escena". En 866, Eutico dice al ver al joven: "*Estne illic Charinus?*". En 961, Lisímaco anuncia la entrada en escena de Eutico con un: "*Sed exeuntem filium uideo*."

En Mil. 88, Palestrión en una especie de prólogo de la obra, dice refiriéndose a Pírgopolinices: "*Illest miles meus erus*". En 155, Palestrión anuncia la entrada del senex Periplectómeno en escena así: "*Hic illest lepidus quem dixi senem*"; en 167, Palestrión vuelve a decir: "*Ita hic senex...*". En 416-17, Escéledro pronuncia la fórmula más completa de suplencia lingüística de la concubina así: "*Haec mulier...estne erilis concubina/ Philocomasium an non est ea ?*". En 789, Periplectómeno dice: "*Habeo eccillam meam clientam, meretricem adolescentulam*". En 901, Periplectómeno presenta a Palestrión como: "*Hic noster architectust*" (lo que puede significar que el papel de Palestrión pudiera ser Plauto mismo). En 1216, Milfidipa dice a Acroteleutio: "*Era, eccum praesto militem*". En 1283, Palestrión dice: "*Nauclerus hicquidem est*".

En Most. 83 Grumión dice , al ver al joven Filolaques: "*Nam eccum erilem filium / Video*". En 310, Filolaques dice, al ver a Calidamates con la cortesana Delfio: "*Sed estne hic meus sodalis, qui huc incedit cum amica sua?*". En 537, Tranión presenta al usurero con un verso deteriorado (casualidad que parece repetirse

en este tipo de presentaciones del personaje) así: *"Danista adest"*. En 611, Tranión dice: *"Pater eccum aduenit peregre..."*. Según Sonnenschein en su comentario al verso 496 de *"Mostelaria"*: *"'Ecce'* se utiliza en Plauto: a) con un acusativo (v. 83), b) absolutamente en expresiones como *'ecce autem perii'*". En 952, Pinació dice: *"Senex hic elleborosus est certe"*, refiriéndose a Simón. En 1063, el esclavo Tranión dice: *"Erus meus hic quidem est!"* En 1120, Tranión, al ver a Calidamates, dice: *"Sed eccum tui gnati sodalem!"* En Per. 83 Tóxilo dice al ver a Sagaristión: *"Sed eccum parasitum!"* En 544, Dórdalo dice, señalando a Sagaristión (Ernout V, pág. 138 y acotación al verso 544): *"Hic inest?"*. En 741, la joven dice: *"Pater hic meus est"*.

En Poe. 83-85, el actor que recita el prólogo, dice: *"Sed illi patruo huius qui uiuit senex"*, que es una expresión retorcida en lugar de: *"Illi seni, qui uiuit"*. En 89, el mismo actor dice: *"...si lenost homo"*. En 1116, Hanón, al ver a sus dos hijas Adelfasio y Anterástile, a las que acaba de reconocer, dice: *"Haecine meae sunt filiae?"*. En 1259, Agorastocles, refiriéndose a Hanón, dice: *"Vt hic pater est uester..."*.

En Ps. 1137, Balión llama al joven así: *"Heus adulescens, quid istic..."*.

En Rud. 80 (prol.), el dios Arturo dice: *"Adulescens huc iam adueniet"*. En 99, Esceparnión dice: *"Quasi me tuum esse seruum dicas..."*. En 450-1, Ampelisca dice: *"Sed qui ego misera"*

video? . Meum...." . En 705, Tracalión presenta y anuncia la entrada de Démones en escena con un: "*Sed optume eccum exit senex patronus mihique et uobis*". En 1052, Tracalión pregunta a Démones: "*Tuusne hic seruus est?*". En 1356, Lábrax anuncia la entrada en escena del pescador Gripo y Démones . Cf. lo dicho en la página 786.

En Stich. 196, Crocotio dice, refiriéndose a Gelásimo (cuyo nombre no se revelará hasta el v. 457, siguiendo esa gradación de dibujo del personaje con substitución lingüística en Plauto): "*Hic illest parasitum*". En 711, Sagarino dice: "*Modo nostra huc amica accedat*".

En Tri. 17, (prol.), Miseria dice: "*Senes qui huc uenient, i rem uobis aperient. Huic Graece nomen et Thensauro fabulae*". En 622, Estásimo dice: "*Sed generum nostrum ire eccillum uideo cum adfui suo*" cuando ven que entran en escena Lesbónico y Lisíteles.

En Tru. 530, Estratófanos dice refiriéndose a dos personajes mudos: "*Adduxi ancillas tibi eccas ex <S>uri <a> duas*".

En Vid. 72, se anuncia al joven así: "*Illic est adulescens*".

Otro recurso dramático utilizado para "presentación" de personajes sin anuncio previo, es la introducción de dichos personajes en escena por su nombre, lo que supone, por otro lado, in-

formar del papel (o papeles) que desempeña en la obra (cf. M. Key, Introduction of Characters by Personal Names in Greek and Roman Comedy Univ. of Chicago, Diss. 1916, pág. 93 ss.).

1-2-2 Fórmulas lingüísticas que sugieren tipología con deícticos
más nombre del personaje

Encontramos esta clase de expresiones en:

Anf. 26 (prol.) Mercurio dice: "...*ille cuius huc iussu uenio Iuppiter*". Marani, en su edición de la obra (pág. 32), comenta el verso así: "'Huc' significa 'aquí' (con un gesto) sobre el palco dispuesto para recitar el prólogo". '*Ille ... Iuppiter*' = 'Aquel Júpiter', o sea el actor que hace el papel de Júpiter". Ussing (comentario a "Anfitrión", pág. 12), en su nota al verso, dice: "'*Ille Iuppiter*', el actor que hace el papel de Júpiter. Es el primer actor, y además, parece que solía ser también el '*dominus gregis*', puesto que a él se le imputaba sobre todo si la obra complacía o no". En 88, el mismo Mercurio dice: "*Ipse... Iuppiter*", y Marani, en su edición de la obra (pág. 38), comenta: "no presentativo, sino equivalente a: 'Júpiter en persona'". En 120, el "...*est eccum Iuppiter*", lo comenta Marani (pág. 40), como: "Ese mismo (de '*ecce*' y '*eum*'). En el lenguaje familiar '*ecce*' y los pronombres '*is*', '*ille*', '*iste*', forman una sola palabra. La misma construcción se encuentra en: Ep. 608: '*Sed eccum incedit Epidicus*', o en Ep. 186: '*Sed eccum ipsum conspicio*'. En 497, Mercurio dice: "*Amphitruo subditiuus eccum exit foras*". En 1005, Mercurio dice: "*Sed eccum Amphitruonem...*".

En As. 585, Libanio dice: "*Philaenium estne haec quae intus exit*".

En Au. 37-8 (prol.), Mercurio dice: "*Sed hic senex iam*

clamat... ". En 473, Euclión, que da su hija a Megadoro, dice: "*Sed Megadorus meus adfinis eccum incedit a foro*". En 728, Licónides, antes de iniciar el diálogo con Euclión, dice: "*Atque hic quidem Euclio est*". En Bacch. 611, Pistoclero dice: "*Mnesilochus eccum maestus progreditur foras*". En 639, Pistoclero dice: "*Tuam copiam eccam Chrysalum uideo*". En 774, Nicóbulo dice: "*Atque hic quidem opinor, Chrysalus <t>*".

En Cap. 788, Hegión dice: "*Sed Ergasilus estne hic procul quam uideo?*".

En Cas. 272, Cleóstrata dice a Lisídamo: "*Vis tuis Chalinum huc euocem uerbis foras?*". En 308, Lisídamo dice: "*Sed progreditur optume eccum Olympio*". Para Cas. 350, cf. lo dicho en el cap. III, pág. 394.

En Mil. 169, Periplectómeno dice: "*Estne aduersum hic qui aduenit Palaestrio?*", y Palestrión contesta: "*Quid agis, Periplectomene?*". En 181, Palestrión presenta a Filocomasio. Cf. cap. II, págs. 145-6, 193. En 319, Palestrión dice: "*Philocomasium eccam domi ...*". En 540-1, Periplectómeno dice: "*Sed eccum egreditur. Periplectomene, te opsecro*". En 1290, el joven Pleusicles dice: "*Sed eccum Palaestrionem...*". Según G. La Magna, la presencia de Palestrión y del miles interrumpe la reflexión que Pleusicles está haciendo consigo mismo.

En Most. 363, Filolaques presenta a Tranión. (Cf. lo dicho en cap. III, pág. 501).

En 1120, Tranión dice: "*... huc incedere Callidamatem*".

En Per. 201, Sofoclidisca dice: "*Paegnium hic quidem est*" y, a su vez, Pegnión dice: "*Sofoclidisca haec...*".

En 309 Tóxilo dice al ver al parásito: "*Sagaristio hic quidemst!*"

En 789-90, Dórdalo dice: "*Dordalus hic quidemst*".

En Poe. 90- 1, el actor que recita el prólogo dice: "*Quid id sit hominis, quoi Lyco nomen siet*".

En Ps. 693, el esclavo Pséudolo dice: "*Venit eccum Calidorus...*".

En Rud. 148, Démones dice: "*... quid illuc est, Sagaristio*". En 334, y mediante una presentación alternativa de un personaje a otro, dice Tracalión: "*Estne Ampelisca haec..?*", y Ampelisca dice a su vez: "*Estne hic Trachalio..?*". En 844, Lábrax, "viendo a Pleusicles" (acotación de Ernout, vol. VI pág. 164, que nos parece superflua, ya que la fórmula por sí sola no necesita otra aclaración), dice: "*Pleusidippus eccum adest*".

En Stich. 464, Gelásimo dice: "*Epignomus hic quidemst, qui astat*". En 582, Gelásimo dice: "*Sed uideone ego Pamphilippum cum fratre <E>pignomo?*" Cf. Eur. Hipp. 51: Ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ τὸν δὲ παῖδα Θεσέως στείλοντα. En 644, Estico dice: "*... qui pro- uiso Sagarinum*".

En Tri. 401, el senex dice: "*Ipse exit Lesbonicus...*"

En 432, Lesbónico dice al ver a Filtón: "*Estne hic Philto qui aduenit*". Lo mismo ocurre en Terencio, Ad. 78, 438, Andr. 80, Eun. 848, 947, Ph. 740. En 749, Calicles dice: "*Ipsum adeam Lesbonicum*".

En Tru. 122, Astafio pregunta: "*Diniarchusne illic est?*" En 499-500, Fronesio dice: "*Vide quis loquitur...mea Phronesium*", y Astafio contesta: "*Tibi adest Stratophanes*". En 503, Estratófanos dice: "*Euge, Astaphium eccam it mihi aduorsum*".

1-2-2-1 La fórmula substitutiva "*quid est tibi [ei] nomen?*"

Incluimos en este apartado una expresión lingüística que es una variante de la anterior, en donde la sugerencia del nombre del personaje se hace con esta pregunta de un actor a otro. Generalmente se contesta el nombre, pero otras veces no. La relación de ejemplos que damos a continuación es de Enk, en su edición de "*Mercator*", pág. 109.

En Anf. 332, Sosias dice a Mercurio: "*Mihi certo nomen Sosia est*". En 364, Mercurio pregunta a Sosias: "*Quid nomen tibi est?*", y Sosias contesta: "*Sosiam uocant Thebani...*".

En Cap. 285, Hegión pregunta el nombre de un personaje sin papel en la obra, y dice: "*Quid erat ei nomen?*". En 983, Filócrates pregunta a Estálagmo: "*Quid erat ei nomen?*", y Estálagmo le contesta: "*Paegnium uocitatus*", refiriéndose también a otro personaje que tampoco interviene en la obra.

En Cist. 772-3, Fanisca pregunta a Halisca: "*Sed quid est nomen tuae / Dominae?*", y Halisca contesta: "*Melaenis*".

En Menaech. 341, Mesenión dice: "*... quid ei nomen siet?*"
En 498, Menecmo II pregunta al parásito: "*Responde, adulescens, quaeso, quid nomen tibist?*". En 1131, en el momento del reconocimiento, Menecmo I pregunta a Menecmo II: "*Quid erat nomen nostrae matri?*".

En Merc. 516, Lisímaco pregunta a Pasicompsa: "*Quid nomen tibi dicam esse?*" y Pasicompsa contesta: "*Pasicompsae*".

En Most. 661, Tranión dice: "*Sed nomen domini quaero quid siet?*".

En Per. 623, Dórdalo dice a Tóxilo: "*Quid nomen tibist?*"

En Ps. 636, Hárpax dice: "*Sed quid est tibi nomen?*" ,
y en 653, Pséudolo pregunta a Hárpax: "*Sed quid est tibi nomen?*",
y Hárpax contesta: "*Harpax*". En 744, Pséudolo pregunta a Carino:
"*Sed quid nomen esse dicam ego isti seruo?*" , y Carino contesta: "*Simiae*". En 977, el leno pregunta a Sira: "*Quid est ei homini nomen?*" , y Sira contesta: "*Leno Ballio*".

En Rud. 1160, Démones pregunta a Pardalisca: "*Dic, in ensiculo nomen est paternum?*", y Pardalisca dice: "*Daedalis*".

En Tri. 889, Démones pregunta al sicofante: "*Quid es tibi nomen, adulescens?*".

1-2-3 Fórmulas lingüísticas substitutivas de tipología formadas por deícticos más tipo y nombre del tipo

En Anf. 1075, Bromia ve a su amo y dice: "...*Amphitruo hic quidem erus meus*".

En Cap. 169, Hegión dice: "*Nam eccum hic captiuom adulescentem Aleum*".

En Most. 560, el usurero dice: "*Sed Philolachetis seruom eccum Tranio*". En 686-7, Tranión dice, anunciando la entrada de Simón en escena: "*Optume eccum aedium dominus foras/ Simo...*".

En Per. 271, Sagaristión anuncia la entrada en escena del esclavo Pegnión con un: "*Sed Toxili puerum Paegnium eccum*". En 845, Sagaristión dice: "*Hicín Dordalus est leno...*".

Para Ps. 410-11, cf. lo dicho en el capítulo I, pág. 47.

En Rud. 897, el senex Démones dice, al ver al pescador: "*Sed Gripus seruus noster...*". En 1174, Démones dice a Palestra: "...*et mater tua eccam hic... Daedalis*".

En Stich. 270, Gelásimo dice: "*Sed eccum Pinacium eius puerum*".

En 527, Epígnomo dice: "*Sed eccum fratrem Pamphilippum*" , y Petersmann en su comentario de la obra, pág. 173 dice: "'*Ecce*' y '*eccum*', corresponden a un '*uide*!'. Aquí con acusativo de exclamación (cf. Stich. 270, Amph. 1005, Curc. 676 etc.), pero '*eccum*' puede aparecer con independencia de esta construcción al principio o entre una frase. (Cf. Ter. Ad. 792 ss.: '*Eccum adest communis corruptela nostra liberum*'; Mil. 1281: '*Nescioquis eccum incedit*'; y en Stich. 536: '*Apud nos eccillam festinat*' etc., cf. Hofmann, '*Umgangsprache*', pág. 34)".

En Tru. 93-4, Diniarco anuncia la entrada en escena de la meretriz con un: "*Sed haec quidem ei ius Astaphium est ancillula*".

1-2-4 Fórmulas lingüísticas sugerentes de tipología con "Heus" /
"Eu"

Citamos aquí una serie de expresiones en las que mediante la llamada a de un personaje a otro en escena, se determina a dicho personaje y se informa del nombre del mismo. No hay mostrativos en el sentido propio del término, pero consideramos que la exclamación "Heus" / "Eu", y algunos imperativos, representan a dichos deícticos. Encontramos las fórmulas en:

Para Cap. 977, cf. lo dicho en el cap. III, pág. 469.

En Curc. 276, Filolaques dice: "*Heus, Phaedrome, exi*".

En Most. 260, Filolaques dice: "*Eugae plaudo Scaphae*".

En 339, Calidamates dice: "*Eu, Philolaches*".

En Per. 459, el esclavo Tóxilo llama a Sagaristión. Cf. cap. III, pág. 474. Para el v. 725, cf. cap. III, pág. 474.

En Rud. 97, Démones llama al esclavo con un: "*Heus, Scernio*". Para el verso 481, cf. capítulo II, página 328.

En 677, Tracalión dice: "*Heus, Palaestra!*".

En Stich. 150, Panegiris dice: "*Eho, Crocotium!*".

1-3 Fórmulas sugerentes de tipología mediante la autopresentación de personajes

Encontramos en Plauto una serie de expresiones en las que el personaje que entra en escena se autopresenta a los espectadores describiéndose él mismo con dichas expresiones.

Así en Anf. 53 (prol.), Mercurio dice: "*Deus sum*". En 323, Antrax pregunta por el cocinero, y este se autopresenta con un: "*Sic sum, ut uides*". En 347, Sosias dice: "*Huc eo, eri sum seruus*" = 356. En 379, Mercurio dice: "*Ego sum, non tu, Sosia*". En 607 (cf. Sedwick, "Anfitrión...", en su comentario al verso), Sosias dice a Mercurio: "*Egomet memet, qui nunc...*".

En 956, Sosias dice: "*Amphitruo, assum*", en correspondencia con la noticia dada por su dueño en el v. anterior: "*Exit Sosia*". Pero uno de los pasajes que mejor explican este modo de participación de un personaje, es el de Anf. 1021 ss. En él, Mercurio desde lo alto del tejado (Ernout I pág. 66), ve acercarse a Anfitrión y le pregunta: "*Quis ad foris est?*", y Anfitrión le contesta: "*Ego sum*". El dios no se achica, y vuelve a preguntar: "*Quid 'ego sum'?*", y Anfitrión continúa respondiéndole: "*Ita loquor*". En 1077, Bromia se autopresenta a Anfitrión como: "*Tua Bromia ancilla*". Ussing en su comentario de la obra, y en relación a este verso, dice: "Este orden de palabras era usual entre los romanos. Cf. Bacch. 342= 823: '*Meus Mnesilochus filius*', Cap. 867: '*Tuum Stalagmum seruom*', Cas. 711: '*Nostro Olympioni uillico*', Cist. 374: '*Mei Lampadisci serui*' Poe. 170: '*Tuus Collybiscus nunc in urbest uilicus*' ; cf. Cic. Madvig Opusc. I, p. 170, Arch. 3, 6: '*Eius pro filio*', Brut. 26, 98: '*Cuius Caio filio*', add. Nat. deor. III, 15, 89".

En Bacch. 791, Crísalo dice: "*scio, me esse seruum*".

En Cap. 835, el senex dice: "*Hegio sum*".

En Cist. 283, el esclavo dice a Alcesimarco: "*Ecce me*".

En Curc. 163, Planesio dice: "*Sisto ego ... me*", y Fédro-
dromo responde (164): "*Assum*". Traina en "Comoedia..." 69, conside-
ra el pasaje como paródico de la lengua jurídica: "Fédromo responde
así porque el acusador que no se presentaba a juicio, perdía la
causa. '*Adsum*' y '*Absum*' son verbos técnicos, cf. Cic. Cat. 2, 98:
'*Citatus accusator... non adfuit ... Etenim si posset reus absente
accusatore damnari ...*'" . En 419-20, Curculio pregunta a Licón:
"*Quaero ,tunc is es, Lyco trapezita?*", y Licón contesta: "*Ego sum*".

En Ep. 201, Perífanos dice: "*Ego sum Periphanes*".

En Menaech. 294, el cocinero dice a Menecmo II: "*Cylín-
drus ego sum*".

En Merc. 132, Carino se autopresenta ante Acantión con
un: "*Ecce me, Acanthio...*".

En Per. 726, Saturión dice a Tóxilo: "*Ecce me*".

En Rud. 415 , Escéledro pregunta que quién golpea la puer-
ta de su casa, y Ampelisca contesta: "*Ego sum*". En 1056, Tracalión

contesta a la pregunta de Démones con un: "*Ego sum*". En 1174, Démones dice a Palestra: "*Ego sum Daemones*".

En Stich. 330, Panegiris pregunta al esclavo que ha golpeado la puerta: "*Quisnam hic loquitur tam prope nos?*", y Pinacio contesta: "*Pinacium*".

1- 4 Fórmulas lingüísticas que sugieren tipología mediante el saludo de actores

Otra de las formas con las que se perfila lingüísticamente a los personajes que intervienen en las obras, es con el saludo de dichos personajes. (Cf. M. Forberg, De salutandi formulis plautinis et terentianis, Diss. Weich. 1913, y E. Feyerabend, "De verbis...", pág. 67 ss.; sobre "*salve*" cf. Brinkhoff, Woordspèlínj bij Plautus, Diss. Nijmegen, 1935, pág. 76.

Las fórmulas se diversifican de la siguiente forma:

1-4-1 "*Salve*" ³³⁾ más tipo.

1-4-2 "*Salve*" más nombre del personaje y variantes.

1-4-3 "*Salve*" más tipo y nombre del tipo.

1-4-4 Fórmula "*sed quid uideo*" más nombre del personaje (o del tipo) y variantes .

1-4-1 "*Salve*" más tipo

En Anf. 676, Anfitríón dice a Alcmena: "*Amphitruo uxorem salutat laetus speratam suam*" que, según Forberg, op. cit., pág.

10, es un saludo παρατραγωδων.

En As. 619, Leónidas dice a Libanio: "Ere, *salve*".

En 911, Argiripo dice a Artémona: "Mater, *salve*".

En Bacch. 587, el parásito dice: "Adulescens, *salve*..."

En 775, Nicóbulo dice a Crísalo: "Bone serue, *salve*".

En Cap. 1006, Hegión dice: "<O> *salve, exoptate gnate mi*", refiriéndose a Tíndaro.

En Cas. 724, Lisídamo saluda a Olimpión con un: "Bone uir, *salve*".

En Cist. 723, Halisca dice a Fanóstrata: "<O> *mi homo et mea mulier, uos saluto*".

En Curc. 455, Licón dice: "Leno, *salve*". En 641, Planesio dice: "Frater mi, *salve*". En 657, Terapontígono dice a Planesio: "Salve, mea soror", y esta contesta al miles (658): "Frater mi, *salve*".

En Ep. 649, Telestis dice a Estratipocles: "Salve, frater".

En Menaech. 1031, Mesenión dice a Menecmo I: "Salve,

mi patrone". En 1065, Menecmo I dice a su hermano: "*O adulescens, salve!*" En 1125, Menecmo II dice refiriéndose a Menecmo I: "*Mi germane genuine frater, salve*". En este tipo de fórmulas de saludo en las que parece un posesivo, se da la coincidencia de que pertenecen al momento de la anagnórisis³⁴⁾. En 1133, Menecmo III dice: "*Frater, et tu*", contestando así al saludo de su hermano.

En Mil. 1382, el esclavo saluda a Pirgopolinices con un: "*Salve, uir lepidissime*".

En Most. 347, Calidamates dice a su padre: "*Valeat pater*". Sonnenschein en su comentario de la obra, y en relación con este verso, compara con Anf. 928 y Hor. Epist. II, I, 180. En el verso 746, Tranión dice a Simón: "*Patrone, salve*".

En Per. 204, Sofoclidisca saluda a Pegnio con un: "*Paegnium, deliciae pueri, salve*". Ussing en su comentario de la obra (pág. 191), remite al verso 470 de As.: "*Nimis iracunde: non decet superbum esse hominem seruum*". En 579, Dórdalo dice: "*Saluus sis, adulescens*". En 739, la "*uirgo*" dice a Saturión: "*Salve multum, mi pater*". Según Forberg, op. cit. pág. 8 ss.: "La '*uirgo* *παθητικῶς*, saluda así a su padre, a quien esperaba con mucho deseo". Acertado comentario, ya que este tipo de fórmulas se emplean ligadas a matices psicológicos de la acción.

Saturión contesta (740): "*Salve, mea gnata*". En 791, Tóxilo dice:

"*Dordale, homo lepidissime, salve*".

En Poe. 685-6, Licón dice: "*Hospes hospitem / salutat*". En 751, Agorastocles dice a Licón: "*Saluos sis, leno*". Más adelante, en 1050, Hanón dice a Agorastocles: "*O mi hospes, salve multum*". En 1076, Agorastocles dice a Hanón: "*Mi patre, salve*" = 1158. En 1259-60, Adelfasio saluda a su padre con un: "*Salve, insperate nobis / pater...*". Nucciotti en su comentario al verso, pág. 165, dice: "Adelfasio parece muy fría en su demostración de alegría por el reencuentro con su padre". En 1307, Hanón dice a Antaménides: "*Adulescens, salve*". Nucciotti en su comentario pág. 165, dice: "Nótese la entomación burlona del saludo de Hanón".

En Rud. 103, Pleusidipo dice a Démones: "*Pater, saluto*". En 262, Palestra dice a Ptolemocracia: "*Iubemus te saluere, mater*", y esta contesta: "*Salute, puellae*". En 416, Ampelisca dice a Esceparnión: "*Salve, adolescens*", y Esceparnión contesta: "*Et tu multum saluto, adolescentula*". En 1052, Gripo dice a Démones: "*O ere, salve*". En 1173, Démones dice a Palestra: "*Filia mea, salve...*", y Palestra responde (v. 1175): "*Salve, mi pater insperate*". En 1303, Lábrax dice a Gripo: "*Adulescens, salve*".

En Stich. 90, Pánfila, al ver a Antifón dice: "*Salve mi pater*". Petersmann en su comentario de la obra, pág. 109, dice: "La fórmula usual en Plauto es, la mayoría de las veces, solo '*Pater*' (76 veces), frente a '*mi pater*' (15 veces), o '*pater mi*' (3 veces). Sobre '*mi pater*', utilizado por dos personas como en

nuestro pasaje, cf. Poe. 1277, 1294, 1329 (Adelfasio y Anterástilis). Cf., sobre el tema, Koehm, Altlat. Forsch. 179 ss. Y para rechazar este saludo por algún motivo psíquico del actor saludado (aquí malhumor del padre al contestar a sus hijas), cf. 91: '*Sat est osculi mihi uostri*', Tru. 259: '*Sat mihi est tuae salutis*'. Cf. Men. Sam. 128 ss.: *Χαῖρε μοι πατέρ ν]ή καὶ σύ γ'*, y Austin con otros ejemplos paralelos".

En Tri. 48, Calicles dice a Megarónides: "*O amice, salue!*" En 1072, Estásimo dice a Cármides: "*O mi ere exoptatissime, salue!*" En 1163, Lisíteles dice, refiriéndose a Cármides y Calicles: "*Oh saluete, adfines mei*". En 1180, Lesbónico dice: "*O pater, pater mi, salue*". Este tipo de fórmulas se encuentra también en Terencio: Andr. 721, Phorm. 1005, Ad. 336, y Afranio, según dice Forberg, op. cit. pág. 9 ss., y añade este autor: "En Terencio, la fórmula de saludo usual es '*salue*', unida a alocuciones, pero con mucho más agrado utiliza el saludo si la alocución es el pronombre '*mi*' : Hec. 455, Phorm. 254, Eu. 455".

1-4-2 "Salue" más nombres propios y variantes; "Di te ament"

En As. 623, Libanio dice "avanzando hacia Filenio" (Ernout I, pág. 120): "*Philaenium, salue*".

En Au. 182-3, los dos ancianos se saludan mutuamente con un: "*Saluus atque fortunatus, Euclio, semper sies*", y Euclión con-

testa: *"Di te ament, Megadore"*.

En Bacch. 182, Crísalo y Pistoclero se saludan mutuamente con un: *"O Pistoclere, salue! / Salue, Chrysele"*. En 243, el esclavo dice: *"Seruus salutatur Nicobulum"*. En 456, Filoxeno dice a Mnesíloco: *"Saluus sis, Mnesiloche"*, y Mnesíloco contesta: *"Di te ament, Philoxene"*. En 536, Pistoclero dice al otro joven: *"Saluus sis, Mnesiloche..."*. En 1106, Nicóbulo dice: *"Philoxene, salue"*.

En Cap. 138, Hegión y Ergásilo se saludan con un: *"Ergasile, salue./ Di te bene ament, Hegio"*. En 1009, Filócrates dice: *"Salue, Tyndare"*.

En Cas. 170, Cleóstrata dice: *"Myrrhina, salue"*. En 541, Alcésimo y Cleóstrata se saludan con un: *"Salue, Cleostrata. Et tu, Alcesime"*.

En Curc. 234, Capadox dice: *"Salue, Palinure..."*. En 306, Fédromo dice: *"Curculio exoptate, salue"*. En 561, Capadox dice: *"Therapontigone Platagidore, salue"*.

En Ep. 126-7, Epídico dice: *"Aduenientem peregre erum suum Stratippoclem / [Salua] impertit salute seruus Epidicus"*. Ernout (II, pág. 125, nota 2), dice: "La irónica solemnidad del saludo viene aumentada por el empleo de la rara fórmula: '*Salute impertit*'". A. Olivieri, en su comentario de la obra, pág. 24, dice en relación a este verso: "Hay que destacar la construcción de '*im-*

pertire' con acusativo de persona y ablativo de cosa. En prosa clásica, tenemos construcciones parecidas con dativo de persona y acusativo de cosa. (Cf. Terenc. Eun. 270: '*Pluruma salute Parmenonem / Summum suum impertit Gnatho*'). Es esta una forma solemne de saludo entre cómica e irónica".

En Menaech. 182, Erotio dice al ver a Menecmo II: "*Anime mei, Menaechme, salve*". En 278, Cilindro dice: "*Menaechme, salve*". En 910, el médico saluda a Menecmo con un: "*Saluus sis, Menaechme*".

En Merc. 149, Carino saluda efusivamente a Acantió con un: "*Agedum, Acanthio*". En 283, Demifón y Lisímaco se saludan mutuamente así: "*Lysimache, salve./Eugae, Demipho*". En Mil. 900, Palestrión dice: "*Palaestrio Acroteleutium salutatur*". En 1315, Pleusicles dice a la meretriz: "*Philocomasium, salve*".

En Most. 447-8, Tranión dice: "*O Theopropides . / Ere, salve...*". En 717-18, Tranión dice: "*Di te ament plurimum, Simo!*" y Simón contesta: "*Saluos sis, Tranio*".

En Stich. 585, Panfílipa dice a Gelásimo: "*Credo salve, Gelasime*", aunque la primera palabra ofrece dudas. Según Petersmann, op. cit., en su comentario a este verso: "La primera palabra que Panfílipa dice a Gelásimo, es ilegible en el Ambrosiano. Los palatinos dan '*saluum*'. Existe también '*saluo, salve Gelasime!*'. El juego de palabras es muy usual (cf. Anf. 417: '*Memorat memoriter*' ; Per. 427: '*Valide ualet*'). (Cf. Haffter 43). Hay que conside-

rar también que *'salve'* como fórmula de saludo, con excepción del acompañamiento adverbial *'multum'*, *'plurimum'*, en Plauto va siempre sola (cf. paralelos en Lodge I, 322)".

En Tri. 49, Megarónides contesta al saludo de Calicles con un: *"Et tu edepol salve, Callicles"*. En 436, Filtón dice: *"Salvere, Lesbonicum et Stasimum"*. En 1073, Cármides dice: *"Salve, Stasime"*.

En Tru. 128, Diniarco saluda a Astafio con un: *"Benignedicis, bene uocas, Astaphium..."*. En 358, Diniarco dice a Fronesio: *"Salua sis, Phronesium"*.

1-4-3 Fórmulas lingüísticas substitutivas con "salve" más tipo y nombre del tipo

Encontramos este tipo de expresiones en:

Merc. 947, en donde Carino dice: "*Salve, mi sodalis Eutyche*".

En Poe. 1127, la nodriza Gidenis dice a Hanón: "*O mi ere, salve Hanno*".

En Tri. 1151-2, Lisíteles dice: "*Charmidem socerum suom Lys(i)teles salutat*".

1-4-4 Fórmula "< sed > quid uideo?" más nombre del personaje

En Menaech. 463, el parásito Penículo presenta a Menecmo II con esta expresión. Cf. cap. I, pág. 33.

1-4-5 Fórmulas substitutivas "quid fit?", "quid agis?" y variantes

Forberg, op. cit. pág. 11, dice: "Según se desprende del texto de Hor. Sat. I, 9, sobre el cual Heinze en su edición dice que en los lugares en los que aparece "*quid agis?*", el saludo cobra un sentido familiar, W. B. Sedwick, en su edición de "Anfitrión" al verso 54, hace una excelente relación, diciendo que dicho saludo se utiliza:

"a) En soliloquio, como en Anf. 391, 502 (donde la expresión ofrece otras variantes), y, sobre todo, en 1046". Este autor hace una excelente relación de la fórmula desde Virgilio a Ovidio, pero nosotros aquí nos limitaremos a reseñar los casos en los que se informe al espectador del nombre del personaje que actúa o del tipo que interpreta (cf. H. Drexler, "Plautinische...", pág. 47). Forberg dice también que la fórmula es muy plautina y que solo aparece una vez en Terencio: Adelph. 768.

Naudet en su comentario de "Aulularia", pág. 344, nota al verso 78, dice que "*quid agam*", es un término del lenguaje familiar que aparece a cada momento en el diálogo, y significa otra cosa de la que en realidad parece expresar.

"Vemos- continúa Forberg-, entrar en conversación a dos actores con esta fórmula, que no es una pregunta impertinente, sino algo equivalente a: '¿Cómo te va?'".

En Cas. 229, Lisídamo dice: "*Vxor mea meaque amoenitas, quid tu agis?*", refiriéndose a Cleóstrata.

En Merc. 366, Carino dice: "*Quid fit, pater?*", y Demifón contesta (367): "*Quid festinas, gnate mi?*". En 963, Lisímaco dice: "*Quid agis?, quid fit, Eutyche?*".

En Mil. 170, Palestrión dice: "*Quid agis, Periplectomene?*".

En Per. 309, Tóxilo dice: "*Quid agitur, Sagaristio?*" .

En 482, Tóxilo dice: "*Vnde agis te, Dordale?*".

En Stich. 528, Panfilipo dice: "*Quid agitur, Epignome?*".

En Tru. 577, Fronesio dice: "*<O> noster Cyame quid agis?,
ut uales?*".

1-4-6 Fórmula substitutiva ³⁵⁾ "*quid ais?*"

En As. 898, Argiripo dice a Demeneto: "*Quid ais, pater?*".

En Cas. 594, Lisídamo dice refiriéndose a Alcésimo: "*Quid
ais, uir minimi preti?*".

En Merc. 563, Lisímaco saluda al otro senex, con un: "*Quid
ais, Demipho?*".

En Mil. 358, Palestrión dice: "*Quid ais tu, Sceledre?*".

En Ps. 615, Pséudolo dice a Hárpax: "*Quid ais tu, adules-
cens?*".

En Stich. 615, Epígnomo dice: "*Quid ais Gelasime?*". Según Petersmann en su edición de "Estico", pág. 185, "esta pregunta com-
porta siempre ironía".

En Tru. 188, Diniarco dice: "*Sed quid ais, Astaphium?*".

SUBSTITUCIÓN LINGÜÍSTICA DE LA CARACTERIZACIÓN FÍSICA DE LOS PRINCIPALES TIPOS DE LA COMEDIA PLAUTINA

La descripción física de los tipos principales y el hacer imaginar a los mismos obedece en Plauto a técnicas determinadas que se estilizan³⁶⁾, y que llegan a increíble perfección, como si al autor le interesase sobre todo que, mediante lo que él dice de cada tipo, el espectador "lo viera" mucho más profundamente de como lo veía realmente en escena.

Esto es, como una recreación lingüística mucho más sofisticada y perfecta que la que podían ofrecer los tan manoseados tipos de la Comedia Griega o de la Atelana, una "máscara" a partir de la manida galería de máscaras que el público conocía o veía realmente sobre el escenario .

Una técnica que, desde luego, parece ser la misma que la empleada por Plauto en la decoración que rodea a estos personajes, porque, posiblemente, una de las claves de su éxito fuera esta: la de suplir complicadas escenografías y caracterologías a partir de sus marios objetos reales en escena, pero que no descarta la posibilidad de que tales complicadas escenografías o caracterizaciones de personajes, fueran reales. Así de magnífica es la lengua teatral plautina.

E. Haro Tecglen, en un excelente artículo de El País (9 de Abril 1983, pág. 25); parece asegurarlo de esta manera: "El

teatro plautino recalca un aspecto político evidente: el desmoronamiento del autoritarismo y la aristocracia, y la evidente fuerza popular. Sobre todo con la intención de la 'pintura del señorito', con todos los rasgos del mal moral, con una caracterización muy muy elaborada, el cinismo, la mordacidad, la fría pasión amorosa, el calaverismo. Teatralidad de pillos y putas contra otros más pillos y otras más putas, de malos y peores, de artimañas, tramperías y chabacanerías cotidianas. Pero la genialidad superior está en el lenguaje, en su prodigiosa capacidad de moldear el latín con sonoridad, fuerza, lirismo. En la adjudicación lingüística a los distintos actores, se advierte la conexión de una misma escuela o agrupación bajo una misma batuta".

La creación de una tipología literaria más que real, y que trasciende al tiempo, se debe en cierta forma a lo que dice el profesor Gil (E.C. 72, pág. 165 ss): "La utilización de los prototipos en Plauto sirve para que el juego dramático no quede interrumpido. El esquema utilizado con ellos conduce al resultado previsto, pues, en general, se dibujan sin matices.

Pero, claro está, nos falta conocer el apasionamiento de los actores al analizar sus personajes desde las emociones personales. En soledad, estos personajes parecen dar dimensiones distintas a cada obra, pero en su enfrentamiento con los otros personajes, adquieren el calificativo de meramente literarios, carecen de autenticidad."

Entonces, ¿qué es lo que hace a estos prototipos únicos, plagiados

constantemente?. Sobre todo la descripción temperamental.

Como en Stendhal, la definición de los distintos tipos plautinos configura procedencia, país y situación social, a más de otros signos evidentes de educación y vivencias. Así la misoginia. Plauto es un experto en patología de temperamentos, y es que en su obra hay mucho de análisis médico³⁷). Algo así como una tipología humoral descrita con un lenguaje médico de corte catoniano.

Cf. S. Boscherini, Lingua e scienza greca nel 'De agricultura di Catone', Roma, 1970, citado por F. Della Corte en "Maschera...", pág. 193, quien en nota 25 dice: "Paralelamente a la teoría de los cuatro elementos, había nacido en la escuela hipocrática, la teoría de los cuatro humores : dos viejos, uno benévolo con la juventud, el otro severo, correspondiendo al alegre/ colérico-fuego; dos jóvenes, uno flemático- agua, otro melancólico - tierra . En aquella comedia 'matoria' y no 'stataria' que es la característica de la producción teatral plautina, encontramos evidenciadas las oposiciones de tipo diverso, dos a dos el uno contra el otro, y de este contraste humoral, se deriva un diálogo mucho más dinámico" . Lo que Gil llama "técnica díptica de caracterización de personajes por contraste" (E.C. 71 pág. 67), y en su excelente resumen de la obra de W. Süß, De personarum antiquae comoediae Atticae usu atque origine , Diss. Giess. Bonn ; 1905, en pág. 101- 121 (E. C. 72, pág. 158 ss.).

Estos "tipos" plautinos han pasado también a la Comedia dell'Arte italiana por parejas. Scapino y el capitán Zerbindo, así

como todos los *adulscientes*, crapulosos, disolutos y sin un duro, son "bello Sguardo" y "Coviello"; la joven virgen de siempre "Riciulina", y su cantor y enamorado "Metzetin", los milites gloriosos, "Taglia Cantoni" y "Capitan Fracasso", "Capitan Csgangarato", y la servidumbre "Guarssetto y Mestolino".

Advertimos que los actores trabajan su farsa con la requerida exageración de máscara, gesto y voz, y encarnan personajes que son seres que viven de apariencias y equívocos, irritantes, mezquinos y extraños, dentro de una realidad donde lo fantástico aparece como cotidiano, y lo inverosímil es considerado verosímil.

- 1- Expresiones y fórmulas lingüísticas que informan de la caracterización general de los distintos tipos de las obras plautinas

Las dividiremos según el personaje que se evoca a los espectadores, en:

- 1-1 Expresiones que hacen imaginar rasgos del *senex*
- 1-2 Expresiones que hacen imaginar rasgos de la *era*
- 1-3 Expresiones que hacen imaginar rasgos del *adulescens*
- 1-4 Expresiones que hacen imaginar rasgos de la *uirgo*
- 1-5 Expresiones que hacen imaginar rasgos del *seruus*
- 1-6 Expresiones que hacen imaginar rasgos de la *lena/leno*
- 1-7 Expresiones que hacen imaginar rasgos del parásito
- 1-8 Expresiones que hacen imaginar rasgos del *miles* .

1-1 Fórmulas lingüísticas que hacen imaginar rasgos del *senex*

Como dice F. Conca en "Il motivo del vecchio innamorato in Menandro, Plauto e Terenzio", Acme XXIII, 1970, pág. 81-90: "El *senex* en Plauto tenía puntos de contacto, no con la Nea de Menandro, ni con la palliata de Terencio, sino esencialmente con la atelana". L. Gil en E.C. 72 pág. 159 ss., dice: "El tipo de *senex* anquilosado en los tópicos de gruñón, blasfemando y sacudiendo bastonazos, el *senex iratus*, está superado en Plauto. Ya hay un primer paso de esa renovación tipológica de la que habla Terencio en Heaut. 37-39. Aparece el anciano apacible y compasivo, con capacidad para la diversión y el enamoramiento". Divide este autor a los distintos *senes* plautinos en diferentes subtipos:

a) El *senex* que ahonda en la psicología del *pater durus* y del que se derivan: Hegión en "Captivi", Nicóbulo en "Báquides", Hanón en "Poenulus".

b) El que se acerca al *senex libidinosus*, pero que es en Plauto viejo verde tratado con mayor hilaridad y desenvoltura que la menandrea. A las vanas ilusiones del anciano pone fin la vieja esposa: Demeneto en "Asinaria", Lisídamo en "Casina", Demifón en "Mercator".

Nosotros creemos que el *senex* plautino se hace imaginar con un repertorio lingüístico no muy abundante, fijo, y que

insiste en el dato de la edad.

Empezaremos por las obras en las que el *senex* se hace imaginar al público en términos generales, y en relación con algunos rasgos tópicos de su caracterización.



Esto es: barba blanca, cabeza encanecida, y una edad muy avanzada que le hace caer en ridículo ante ciertas actitudes como son el enamoramiento de la joven, el competir con su joven hijo, etc.

En Bacch. 1101, Nicóbulo se autocaracteriza diciendo: "*Cano capite atque alba barba miserum me auro esse emunctum*".

Enk, en su edición de "Mercator", y en relación al verso 305, dice de este verso de "Báquides": "Cf. Tibull. I, I, 71: '*Neque amare decebit/ dicere nec cano blanditias capitè*'; Alciph. II, 2, 1: Πάλιν μειρακιευομένου πρεσβύτου. (Schepers, pág. 138). "Todo el verso -continúa el autor-, se asemeja a un fragmento de Filemón (179, Comicor. fr. ed. Kock, II pág. 528): Γέρων γενόμενος μὴ φρόνει νεώτερα, μηδ' εἰς ὄνειδος ἔλκε τὴν σεμνὴν πολιάν."

En Menaech. 853-855, Menecmo II reemplaza los rasgos del viejo con: "*Barbatum, tremulum Tithonum, qui cluet Cycino patre ita mihi imperas, ut ego huius membra atque ossa atque artua / comminuum illo scipione quem ipse habet*".

En Merc. 305, Lisímaco dice a Demifón: "*Tun capite cano amas senex nequissime?*", y Demifón le contesta: "*Si canum, si istuc rutilum siue atrumst, amo*". Enk, en su edición de la obra y en relación al verso, dice: "Sobre '*senex nequissime*', cf. Cas. 495: '*Qui quaeso potius quam sculponeas!/ quibu' battuatur tibi os, senex nequissime?*'". En 639-40, suple la caracterización de Demifón así: "*Canum, uarum, uentriosum, bucculentum, breuiculum/ Subnigris oculis, oblongis malis, pansam aliquantulum*".

Enk en pág. 133, dice: "'Pansam' = πλατόπους. Cf. Plinio, Nat. Hist., XI, 254: '*Vola homini tantum exceptis quibusdam namque*

et hinc cognomina iuuenta: Planci, Plauti, Pansae, Scauri, sicut a cruribus Vari, Vatiqe, Vatiqi, quae uitia et in quadrupedibus.

En Rud. 317-18, Tracalión pregunta por Démones a los pescadores y lo describe como: "*Recalum ad Silanum senex uentriosum tortis superciliis, contracta fronte, fraudulentum...*".

Pasaremos a ver en segundo lugar, una serie de fórmulas que hace referencia a la edad con las que se hacen imaginar a los distintos *senes* de las obras.

En Anf. 1029, Anfitrión pregunta airado a Mercurio que si le está llamando viejo, de esta forma: "*Verbero, etiam quis ego sim me rogitas, ulmorum Accheruns?*". El '*ulmorum Accheruns?*', significa en Plauto, según Ussing (comentario de "Anfitrión" p. 106), "reino del Orco". Da este autor ejemplos paralelos en Cap. 682, 991, Cas. 425, Most. 490, Poe. 341, Tri. 494, y añade: "*Vlmorum Accheruns*, es un lugar destinado a la muerte".

Pero tal vez la fórmula más utilizada en este tipo de precisiones sea: "*senecta aetate*" según Ussing, op. cit. pág. 106, la cita está en: Anf. 1024 ss. (Ernout 1032), en donde Mercurio dice a Anfitrión: "*Quia senecta aetate a me mendicas malum*". Cita además este autor: Au. 253, en donde Megadoro dice a Euclión: "*Quem senecta aetate ludos facias ...*"; Cas. 239 ss., en donde Cleóstrata dice al *senex* Lisídamo: "*Eho tu, nihili, cana... / Senecta aetate unguentatus...*" y, más adelante en 244, Cleóstrata vuelve a decir: "*Te sene omnium < senum > senem neminem esse ignauiolem*"; y en Tri. 43, Megarónides dice a Calicles: "*Hic ille est senecta aetate qui factust puer*"; continúa Ussing citando a: Salustio Fr. inc. 80; Lucr. V, 886, 896

'*senectà mēmbra*', Lucret. III, 772, Priscian. XI, 27 extr.

En 1032, Mercurio vuelve a reprochar a Anfitrión: "*Quia senecta aetate a me mendicas malum*".

En Au. 162-3, Megadoro habla de las desventajas de que se case un anciano como él: "*Post mediam aetatem qui media ducit uxorem domum, / Si eam senex anum...*". Más adelante en 214-15, vuelve a decir: "*Aetatem meam scis*", y Euclión le contesta a su vez: "*Scio esse grandem item ut pecuniam*".

En Bacch. 1100, Nicóbulo dice: "*Me hoc aetatis ludificari, immo edepol sic ludos factum...*".

En Cas. 159, Cleóstrata, irritada contra su marido Lisídamo, le dice: "*Acheruntis pabulum*". Mac Cary y Willock, en la edición de su obra, pág. 119, traducen la expresión: "Con un pie en la tumba". En 240, Cleóstrata reprocha a su marido sus perfumes de esta forma: "*Senecta aetate unguentatus per uias, ignaue, incedis?*". En 259, Cleóstrata vuelve a decir a su marido: "...*te senecta aetate*".

En Merc. 290-1, Demifón pregunta a Lisímaco que edad le calcula y Lisímaco contesta: "*Senex uetus, decrepitus/peruor - se uides*". Enk, en su comentario de la obra, pág. 67-72, cita además de este verso otros como As. 892: "*Capuli decus*", Cas. 159: "*Se-*

nex Accheruntis pabulum' , Mil. 627-8: '*Quid ais tu? itane tibi ego uideor oppido Accherunticus?*' Ter. Ad. 587: '*Silicernium*'. En Grecia al *senex* se le llama : Σορέλλη (Arist. fr. I, Dindorf), Σοροδάμων (Com. Anon. 277 Mein.), Σοροπλήξ (Eust. 1431, 43), Τυμβογέρων (Com. Anon. 311 b Mein.), todos epítetos equivalentes al '*senex uetus, decrepitus*' de Merc. 291. Para '*decrepitus*' , cf. As. 863: '*decrepitus senex*' , Ter. Eun. 231: '*Cum meo decrepito hoc eunucho*', Ad. 939: '*Anum decrepitam*'. Ad '*Eunuco*' 231, Donato dice: '*Decrepiti dicti sunt, quorum crepitu et plangore familiae funera iam conclamata fuerint*', y explica: '*Decrepiti dicuntur magis senes: siquidem longa senectute uix loqui possunt, et tantummodo fractis uocibus loquuntur ac sunt quasi quaedam crepitacula!*' Apud Festum (Lindsay pág. 62), leemos: '*Decrepitus est desperatus crepere iam uita, ut crepusculum extremum diei tempus siue decrepitus dictus, quia propter senectutem nec mouere se nec ullum facere potest crepitem!*'. Cf. Nonius (Lindsay pág. 20 ;) '*Crepera res proprie dicitur dubia, et senes decrepiti dicti in dubio uitae constituti*'. Isidoro Orig. X, 74: '*Decrepitus quod mortis propior quasi ad mortis tenebras uertat, sicut crepusculum tempus noctis alii dicunt decrepitum ... quia crepare desierit id est loqui cassauerit*'. Spengel en su edición de los '*Adelphi*' de Terencio (aparato crítico pág. 207), dice sobre el término: "*Decrepitus*": 'Yo creo que se puede deducir que '*crepare*', se utiliza para '*flatus uentris*', como insinúa Plauto: Poe. 609 ss. : '*Fores hae fecerunt magnum flagitium modo!*' Ad.: '*Quid id est flagitis?*' C.: '*Crepuerunt clare*'; lo mismo ocurre con el frecuente: '*Crepitus*', en Cic. Ad. fam. IX, 22 extr.: '*Stoici aiunt crepitus aeque liberos ac ructus esse oportere*', Plin. N. H. XXVII, 12: '*Crepitum reddere*'.

Pero el participio pasivo no puede significar lo que Spengel quiere que signifique. Así en Agust., Serm. 275,2 y 276,3, '*Crepare*' significa: '*Dirumpi*'. Cf. Vulg. Act. Apost. I, 18: '*Suspensus crepuit medius: et diffusa sunt omnia viscera eius*'. Aunque '*crepare*' en este sentido solo se utiliza por escritores de época posterior, sin embargo en lengua vulgar, quizás ya de Plauto, y antes de Plauto, tenía ese mismo significado de Agustín: '*Decrepitus* = '*Plane diruptus*' = '*Demortuus*'. Kluge, Glotta II, 55, y Tucker ('A concise Etymological Dictionary of Latin', Halle, 1931, dicen que el adjetivo '*decrepitus*', se relaciona con la palabra '*creper*' = 'oscuro' (**qerep* -), y '*corpus*' (**q <e>rep* -), que se unen en '*decrepitus*'; '*de*', tiene este mismo significado en los vocablos '*debilis*', '*destructus*', '*deformatus*'. "

En 673, la *uetula* Sira contesta a la pregunta de Doripa sobre su edad: "*Annos octoginta et quattuor*".

La fórmula es muy frecuente en "Miles".

En 622-23, Pleusicles dice refiriéndose al *senex* Periplectómeno: "*Quae istaec aetas fugere facta magis ... / Eam pudet me tibi in senecta obicere sollicitudinem*". En v. 626-28, Pleusicles vuelve a recordar a Periplectómeno su edad de esta manera: "*Hancine aetatem exercere mei me amoris gratia?*", y Periplectómeno le contesta contrariado con los versos 627-628, que ya hemos comentado suficientemente en la página anterior, y a continuación dice su edad (v. 629): "*Nam equidem haud sum annos natus praeter quinquaginta et quattuor*". En 649, Palestrión dice "*O lepidum semisenem...*". En 659, Pleusicles dice: "*At quidem il-*

luc aetatis...".

En Most. 201, Escafa se lamenta de haber envejecido, pues su amante la ha abandonado, y dice: "*Qui pol me, ubi aetate hoc caput colorem commutavit, / reliquit deseruitque me*".

En 494, Tranión dice: "*Abhinc sexaginta annis occisus foret*". Según Sonnenschein en su comentario al verso dice: "Este es el único pasaje en Plauto en el que '*abhinc*', va con ablativo. Abraham completa aquí '*annos*'".

En Per. 229, la anciana Sofoclidisca dice a Pegnión: "*Temperi hanc uigilare oportet formulam atque aetatulam, / ne, ubi uersicapillus pellis fias...*".

En Tri. 43, el anciano Megarónides se refiere a su amigo el anciano Calicles con la expresión vista en la página 837.

En 381, Filtón habla de su vejez y dice: "*Historiam ueterem atque antiquam haec mea senectus sustinet*".

Hemos dejado para el final de este apartado, dada su particularidad, un divertido pasaje de "Báquides" (v. 1120 ss.), en donde los dos *senes* Nicóbulo y Filoxeno, se acercan a la casa de las dos hermanas.

Nos interesa destacar el valor de estos versos como suplenciales de la caracterización de ambos *senes*.

Baquis I, al ver a ambos ancianos, dice a su hermana: "*Rerín ter in anno tu has tonsitari?*", y Baquis II contesta: "*Pol hodie altera iam bis detonsa certo est*". Baquis I prosigue: "*Vetula sunt thimiamae*." Más adelante (v. 1133), Baquis I quiere invitarles a entrar, pero su hermana, aludiendo a su avanzada edad (cf. nota 1 de Ernout en vol. II pág. 76), dice: "...*quin aetate credo esse mutas / ne balant*" (v. 1134-35).

1-2 Expresiones que hacen imaginar rasgos de la era

En Merc. 521, encontramos que Lisímaco dice a Pasicompsa, respondiendo a los temores de la mujer de que ciertas cosas no se deban hacer a su edad (v. 520: "*De lanificio neminem metuo una aetate quae sit* ").): "*Bonae hercle te frugi arbitror, matura iam inde aetate / Quom scis facere officium tuum, mulier*".

Enk en su comentario de la obra pág. 111 dice: "Leo encuentra en estas palabras una deformación. Él aduce: '*Matura tamen aetate*', que es una conjetura que no me gusta. Gurlittio propone: '*Matura iam ista aetate*'. Para mí, la conjetura que me parece más acertada es la de Luchsius: '*Iam inde <a>matura aetate*', Cf. ad. Herenn. IV, 17-25: '*In aetate maturissima*'. "

En 755-56, el cocinero dice a Lisímaco cuando ve a su mujer Doripa: "*Satis scitum filum mulieris*", y añade más adelante: "*Haud malast*". En el comentario de Enk a estos versos (pág. 154), leemos: '*Scitus*' hace las delicias de Plauto, (cf. Anf. 506, 288, Most. 261, Truc. 934). '*Filum*' : 'forma', 'aspecto'. Cf. Varrón, 'De lingua Latina', X. 4: '*Eo porro similiores sunt qui facie quoque paene eadem, habitu corporis, filo*'. Gell. Noctes Attic. I, 9, 2: '*Iam a principio adulescentes, qui sese ad discendum obtulerant, ἐφυσιογνωμόναι*: '*Id uerbum significat mores naturasque hominum coniectatione quadam de oris et uultus ingenio deque totius corporis filo atque habitu sciscitari*'. Ammian. XIV, II, 28: '*Forma conspicuus bona, decente filo corporis*', Gell. Noctes Attic. XIV, 4, 2: '*Forma atque filo uir-*

ginali; Apul. Metam., IV, 23: '*Virginem filo liberalem*', Socrat. XI, 144 (*daemones*), *fila corporum possident rara*', Iul. Val. I, 7 (Alexander): '*Facie diuersus, sed quo modo et filo pulcherrimus* II 26: '*Filo oris ... admirabilis*' Arnob., Adu. nat., III, 13 (*deos*) *filo et atterminatis*' (P; '*Etiam terminatis*', Reifferscheid) humano, VI, 13 pág. 225, 4: '*artifices ... certehent filum capitis ... in simulacra traducere*'; Nonio ed. Lindsay, pág. 489: '*Filum oris liniamentum*'. Lucilio lib. XXIX, (72): '*Surge, mulier duc te!*' - *filum non malum*'. Para el v. 756, Enk. (pág. 155) acepta la traducción de Naudet: "Ella no es nada desagradable físicamente. Cf. Merc. 381, en donde Démones habla de la belleza de una esclava y dice: "*Quid? ea ut uidetur mulier?*", y Carino contesta: "*Non edepol mala*" = "*non informis*"), según Enk.

1-3 Expresiones que hacen imaginar rasgos del *adulescens*

A. Traina, "Comoedia...", pág. 183-4, distingue entre:

1) "el *adulescens* enamorado. Así en Cist. 203-224, Alcesimarco se dirige al centro de la escena a confiar sus penas al público, como un héroe euripideo. Su monodia es tópica, y sirve para cualquiera de los otros jóvenes amantes plautinos (cf. Merc. 830 ss., As. 591-617, Poe. 205-399, Ps. 3-96), pero no ciertamente la de un *adulescens* menandro o terenciano. Para este amor desesperado, la solución es el suicidio o el exilio (cf. Carino de 'Mercator'). Mediante el ritmo y el lenguaje paratrágico, Plauto consigue el rescate de una situación patética en sí y encomienda al personaje la parodia de sí mismo.

2) el *adulescens* despedido como en As. 591- 617.

3) el *adulescens* que burla al leno para un encuentro furtivo con su amada como en Curc. 162-215.

4) el *adulescens* que se sirve del esclavo como Agorastocles en "Poenulus".

5) el *adulescens* que se ayuda de la carta como en Ps. 3-96."

Lingüísticamente, los rasgos del joven se sugieren de muy distinta forma.

Así destacando sus cualidades atléticas como en:

Bacch. 248, en donde Nicóbulo y Crísalo hacen imaginar a

Pistoclero así: N. *"Benene usque ualuit? C. Pancratice atque athletice"*.

En Most. 150 ss., el joven Filolaques se autocaracteriza diciendo : *"Quò neque industrius de iuuentute erat / Arte gymnastica"*.

En Rud. 314, Tracaliòn pregunta a los pescadores que si han visto a Pleusidipo, describiéndolo así: *"Ecquem adulescentem / Huc, dum hic astat, strenua facie, rubicundum, fortem..."*.

Otra forma, es la caracterización del joven **con** fórmulas lingüísticas que hacen referencia a su edad.

En Bacch. 148, el joven Pistoclero hace una protesta muy propia de su edad a Lido: *"Iam excessit mi aetas ex magisterio tuo"*. En 410, Lido cuenta al padre de Pistoclero cómo este ha perdido la cabeza por una mujer, a lo que el anciano contesta : *"Minus mirandumst, illaec aetas si quid illorum facit / Quam si non faciat: feci ego istaec itidem in adulescentia"*. En 430, Lido vuelve a acusar al joven a su padre, de esta manera: *"Ibi suam aetatem extendebant, non in latebrosis locis"*. En 460-1, Lido presenta a Pistoclero como : *"Hic sodalis Pistoclero iam puer puero fuit; / Triduum non interest aetatis ut[er] maior siet"*.

En Merc. 40, el joven Carino dice: *"Principio ut ex exphabis aetate exii"* y en relación a este verso, Enk en su edición de

la obra (pág. 19), dice: "El verso equivale a: 'con veinte años'. Cf. el 'Teletes' de Estobeo, Florilegio XCVIII, 72: Ἐξ ἐφήβων ἐστὶ καὶ ἤδη εἴκοσιν ἐτῶν. Para los jóvenes ἔφηβοι atenien- ses, cf. Xen. Institut. Cyri I, 2, 12: Ἐξέρχονται (ἐξ ἐφή- βων), Ter. And. 51: *'Postquam excessit ex ephebis'*; cf. el verso 61 de esta misma obra: *'Ex ephebis postquam excesserit'*.

Nuestro verso coincide con el fragmento de Filemón, 34 de la co- media que lleva por nombre θυρωρός (Com. Fragm., Kock, II, pág. 487): Ἐγὼ γὰρ ὥς τὴν χλαμύδα κατεθέμην / ποτὲ καὶ τὸν πέτασον.

En Most. 1157-58, Calidamates viene a suplicar a Teo- própolis por el joven Filolaques, y le dice: *"Stultitiae adoles- centiaeque eius ignoscas: tuust / Scis solere illanc aetatem ta- li ludo ludere"*.

En Tri. 301 ss., el joven Lisíteles dice a Filtón : *"Semper ergo usque ad hanc aetatem ab ineunte adolescentia"*.

Otro modo de caracterizar al *adulescens* con fórmulas lingüísticas, pero de forma general, es como en Cap. 647 ss., en donde Aristofonte hace imaginar los rasgos de su joven amigo Fi- lócrates a petición del anhelante Hegión, que busca a su hijo en to- dos los rostros, así: *"Macilento ore, naso acuto, corpore albo, et oculis nigris / Subrufus aliquantum, crispus, cincinnatus"*.

1-4 Expresiones que hacen imaginar rasgos de la uirgo

Hemos considerado dentro de un mismo apartado, a la *uirgo* y a la *hetera*, por que ambas situaciones coinciden en la joven



de la comedia plautina, con todo lo hilarante que dicha coincidencia es.

F. Della Corte en: "Personaggi femminili in Plauto", Dion. XLIII, 1969, pág. 485 ss., habla extensamente de este personaje.

L. Gil, hace también una excelente relación en E.C., 71 pág. 78 ss.³⁸⁾

El mismo A. Thierfelder ("Su alcuni...", Dion. XLVI, 1975, pág. 94, nota 20) se ocupa de la joven de la comedia plautina, deteniéndose en la simpática figura de la hija del parásito en "Persa": "Ella-

dice el autor- resiste valientemente al interrogatorio del rufián no indicando las circunstancias reales en las que se encuentra. Admite que es esclava (615-621), lo que parece estar poco justificado por el comportamiento de su padre en escena (III, 1), particularmente en el v. 341 ss. (Cf. M. Neumann, Die politische Gerechtigkeit in der neuen Komödien, Diss. Mainz, 1958, 172, not. 896). En cuanto al nombre de la muchacha, que es anónimo en todas las ediciones salvo en la de F. Ritschl- F. Schoell (Plaut. Com. IV 3), 1892, en el prefacio pág. XVIII, y texto pág. 6-7, 78, y en Ritschl- K. Kunst, Studien zur griechisch- römischen Komödie, Wien 1910, 64, not. 1, que sostienen que 'Lucris' es el nombre verdadero de la joven, hay que relacionarlo con el v. 647, en donde al ser preguntada por el nombre de su padre, responde: 'Conviene llamarlo *miser* y a mí *miser*'. (Cf. V. Wilamowitz- Moellendorf Kleine Schriften II, Berlín, 1941, paragonando con Eurip. Ifig. Taur. 500.

La evocación lingüística de características de la joven hetera, los encontramos en:

Cist. 48-9, se habla de su edad. La vieja Sira dice a la joven Gimnasio: "*Nam si quidem ita eris ut uolo, numquam hac <aet>a-te fies, / Semperque istam quam nunc habes aetatulam optinebis*". En 755, Lampadión pregunta a Halisca cuántos años tiene su señora, la joven Selenio, y la esclava contesta: "*Septemdecim*".

En Menaech. 180-1, Menecmo I anuncia la entrada en es-

cena de Erotio, de esta manera: " ... *oh, / solem uides / Satin ut occaecatust prae huius corporis candoribus?*".

En Most. 250, Escafa dice a la hetera Filematio, cuando esta pide un espejo: "*Mulier quae se suamque aetatem spernit speculo ei usu[s] est: / Quid opust speculo tibi, quae tute speculo speculum es maximum?*" En 258, Escafa vuelve a insistir en que la juventud de la muchacha no necesita de ungüentos así: "*Quid cerussa opust nam? / F. Qui malas oblinam / Sca. / Vna opera, (era) ebur atramento candefacere postules*". Más adelante, en los versos 261 ss., Filematio pide a la anciana colorete, y esta se lo niega diciendo: "*Non do. Scita es tuquidem. / Noua pictura interpolare uis opus lepidissimum? / Non istanc aetatem oportet pigmentum ullum attingere, / Neque cerussam neque Melinum neque aliam ullam offuciam*". La escena de "toilette" de la prostituta se convierte así en un bello cuadro en donde los afeites y el contraste con la vejez de la dueña hacen brillar más claramente la juventud de la muchacha.

En Stich. 745 ss., la esclava Estefanio habla de cómo una hetera debe estar siempre limpia y muy bien arreglada, de esta manera: "*Bene cum lauta [est], tersa, ornata, ficta est infecta est tamen; Nimioque sibi mulier meretrix repperit odium ocius. / Sua inmunditia quam in perpetuum ut placeat munditia sua*". Sobre construcciones semejantes, y sobre la acumulación de participios aquí, cf. Petersmann en el comentario de la obra, pág. 206 ss., con ejemplos paralelos en Ps. 164, Capt. 149, y otros.

Entre todas estas jóvenes de la obra de Plauto, ninguna nos emociona tanto como la dulce Fronesio de "Truculentus", cuyo olvido y desprecio por parte de su amante de siempre, el joven Diniarco, pone un final amargo a la intriga de la obra, falsamente endulzado por un banquete demasiado largo.

Junto a Fronesio, aparece la burda Astafio, a cuyos rasgos substituyen las palabras del no menos rudo Truculento, quien en 270 ss., dice a la mujer que ha venido a provocarle: "*Aduenisti huc te ostentatum cum exornatis ossibus, / Quia tibi insuaso infecisti propudiosa pállulam.* / La infeliz no hace caso, y el bruto continúa diciéndole (v. 287 ss): "*Iam hercle ego istos fictos, compositos, crispas, cincinnos tuos, / Unguentatōs usque ex eerebro exuellam*", a lo que Astafio contesta sin inmutarse: "*Quanam gratia?*" Truculento le responde: "*Quia ad foris nostras unguentis uncta es ausa accedere, / Quiaque bucculas tam belle purpurissatas habes*"; a lo que la criada contesta burlonamente: "*Erubui mecastor misera propter clamorem tuum*", y el esclavo dice: "*Itane? erubuisti? quasi uero corpori reliqueris / Tuo potestatem coloris ulli capiendi, mala. / Buccas rubrica, creta omne corpus intinxti tibi / Pessumae estis*".

1-5 Expresiones que hacen imaginar rasgos del *seruus*

Al ser uno de los tipos más importantes en la comedia de Plauto, son muchos los autores que hablan de la figura del *seruus*³⁹⁾. Son escasos, sin embargo aquellos que se ocupan del estudio de las expresiones que hacen imaginar al esclavo en su caracterización y distintas actitudes originales plautinas, como la del *seruus currens*, por ejemplo. Entre ellos no alabaremos bastante el ya citado trabajo de F. Della Corte, "Maschere...", págs. 163 ss., que en esta parte de nuestra tesis nos ha resultado imprescindible.

Diferencia este autor las siguientes clases de esclavo:

a) "El muy anciano 'Ο πάππος, de cabello blanco, que se encuentra en Bacch. 124 de Plauto (en donde Pistoclero dice al anciano esclavo Lido: "*Qui tantus natu deorum nescis nomina*"), y añadimos el v. 129, en donde Pistoclero vuelve a insistir sobre el tema diciendo: "*Non omnis aetas, Lyde, ludo conuenit*". "Este esclavo- continúa Della Corte- es el sucesor del Daos del 'Ασπίς, cf. v. 14 SANDB: 'Ο παιδαγωγός. (Sobre esta última cita de este autor cf. R. Schottlaender, "Die Komische Figur des Pädagogen bei Plautus", Das Altertum, XIX, 1973).

b) El esclavo joven, fiel a su amo como Crísalo en Bacch. 646, que dice: "*Quicum ego bibo, quicum edo et amo*".

c) El esclavo al que se le reconoce por su especial ma-

quillaje y caracterización, como el esclavo Leónidas de Asin. 400 a quien Libanio describe como: "*Macilentis malis, rufulus aliquantum, uentriosus, / truculentis oculis, commoda statura, tristi fronte*".

Nosotros añadimos a esta excelente relación:

En Anf. 461, Sosias, hace imaginar características del esclavo liberado, de esta manera: "*Vt ego hodie raso capite caluus capiam pilleum*". A. Traina, "*Comoedia...*", pág. 52, dice: "'*Raso capite*': el esclavo, apenas liberado, se rapaba la cabeza y se ponía el '*pilleus*', el birrete frigio símbolo de la libertad. '*Caluos* ': para -uo- el grupo *uo* y '*quo*' no se cambia en -uu- y *quu* hasta principios de la edad de Augusto. En rigor es tautológico, pero la insistencia semántica y fónica y la aliteración se continúa con *capiam*; se ve cuánto acaricia Sosias su sueño de libertad. Piensa que, si Anfitrión no lo reconoce, no tendrá más amo. Se resuelve así una dimensión externa y social de duda sobre la propia personalidad, que el subjetivismo moderno ha llevado al ámbito de lo trágico. (Cf. H. E. Barnes, 'The Case of Sosia uersus Sosia', Class. Journ. 1957, pág. 19-24)".

En Most. 40, Tranión suple rasgos del esclavo Grumión de esta manera: "*Germana inluuies, rusticus, hircus, hara sui<s>, / caenum copro commixtum*".

En Ps. 1218-19, Hārpax hace imaginar físicamente a Pséudolo así: "*Rufus quidam, uentriosus, crassis suris, subniger, magno capite, acutis oculis, ore rubicundo, admodum / magnis pedi-*

bus".

En Stich. 289 ss., Pinacio aparece caracterizado de pescador, ya que ha sido enviado por su ama al puerto para ver qué barcos llegan, y pasa su tiempo libre pescando. (Cf. Petersmann en el comentario de la obra, pág. 141). En este verso, Gelásimo, cuando ve venir al esclavo, dice: "*Quidnam dicam Pinacium / Lasciuibundum tam lubenter currere ? / Harundinem fert sportulamque et hamulum piscarium*". En 317, Gelásimo vuelve a preguntarle: "*Iam tu piscator factu's?*". En 359, Pinacio, dirigiéndose a las gentes de dentro de la casa, dice: "*Alii piscis depurgate, quos piscator attulit*". Según el comentario de Petersmann de este verso en pág. 143: "será mejor aceptar la lección de Lipse: '*piscatu rettuli*', que es muy buena paleográficamente".

Sobre la suplenia lingüística de rasgos del *seruus currens* de este verso, cf. W. S. Anderson, "A new Menandrian prototype for the *seruus currens* of Roman Comedy", Phoenix, XXIV 1970, pág. 40 ss., quien dice que quedan como ejemplos para toda la comedia posterior los esclavos de Dysc. 81 ss., y Asp. 399 ss; T. Guardi, "I precedenti greci della figura del *seruus currens* nella commedia romana", Pan II, 1974, pág. 174 ss.; C.C. Conrad, "The role of the cook in Pl. *Curculio*", Class. Phil. 1918, pág. 389 ss., quien explica la escena del "*seruus currens*" de la obra (v. 280 ss.), como una solución temporal para el travestimiento de actores, opinión con la que estamos de acuerdo y que supondría, como este mismo autor señala, la trasposición de algunos versos en determinadas obras (cf. la opinión del autor de que en "*Curculio*" los versos 251-259 reducen el papel del personaje Palinuro, trans-

ferida por Plauto al personaje del cocinero.

1-6 Expresiones que hacen imaginar rasgos de la lena/leno ((nutrix))

Encontramos que Plauto caracteriza de forma desigual a estos tipos que aparecen en sus obras.



Así, frente al papel relativamente gris de Cleereta en "Asinaria", es importantísimo el de la anónima lena del "Curculio". Por no hablar del papel insignificante de Sira y Melenis en "Cist. telaria".

Lo mismo ocurre con los lenones. Mientras que Dórdabo en "Persa" cumple pulcramente su cometido tipológico, y Lábrax en "Rudens" casi es un figurante, Capadox del "Curculio", Licón

del "Poenulus", y sobre todo, Balión del "Pséudolo", son ya personajes fuera del cliché tipológico, con identidad propia y una clara originalidad plautina.

Veamos como Plauto evoca lingüísticamente características de los personajes, bien haciendo referencia a su edad, o a otros detalles de su físico, modo de vestir, etc.

En As. 174 ss., Cleereta dice a Diábolo: "*Quid me accusas, si facio officium meum? / Nam neque fictum usquam est neque pictum neque / scriptum in poematis / Vbi lena bene agat cum quiquam amante, quae frugi / esse uolt*". (Cf. la traducción a estos versos de Ernout, vol. I, pág. 94, en donde se hace mención a la edad de la lena, y con la que estamos de acuerdo).

En Curc. 230 ss., Palinuro pregunta: "*Quis hic est homo / Cum collatiuo uentre atque oculis herbeis? / De forma noui, colore non queo / Nouisse*". Y a continuación dice: "*Leno est Cappadox*". En 577 ss., Capadox, al sentirse amenazado por Terapontígono, dice: "*At ita me uolsellae, pecten, speculum, calamistrum meum / Bene me amassint meaque axicia linteumque extersui*".

En Poe. 1111-1113, Hanón, en el momento del reconocimiento de sus hijas, pregunta ansioso a Milfión cómo es físicamente la nodriza de ambas, Gidenis. Milfión le dice: "*Statura hau magna / corpore aquilost ...*", y continúa (1113): "*Specie uenusta | ore atque oculis pernigris*".

En Rud. 1382, el leno Lábrax hace una alusión cómica a su edad (cf. Ernout VI, pág. 198, nota 1), diciéndole a Gripo : "*Quinque et uiginti annos natus*". Con lo que se pone de manifiesto el carácter mentiroso del leno.

1-7 Expresiones que hacen imaginar rasgos del parásito

Traina, "Comoedia...", pág. 184, habla de los *topoi* en Plauto, y en págs. 88 y 149, hace referencia a las clases más frecuentes de parásitos en la obra plautina.

a) En primer lugar el '*parasitus esuriens*' : "En fragm. 1. (Lindsay 16 ss., Macr. Sat. 3, 16, 1)"- dice este autor-.

b) "'*Parasitus edax*'", de la Bacaria. Parece pertenecer al cántico de un parásito remunerado por sus servicios, como Ergásilo en Cap. (901 ss.): '*Illic hinc abiit, mihi rem summam credidit cibariam. Di immortales, iam ut ego collos prae-truncabo tegoribus*'"

Pero posiblemente, el parásito más famoso de toda la obra plautina sea Gelásimo del "Estico". Petersmann, en el comentario de la obra, dice de él: "Que este parásito gustaba al mismo Plauto, lo demuestra el hecho de su extensísimo papel. Pero a la intriga misma, Gelásimo, sin embargo no aporta nada. Su función es únicamente la de divertir al espectador con la subasta de sí

mismo, las burlas de Pinacio y de los dos hermanos, su fría despedida y deseo de suicidio, sus inútiles trabajos, todo esto que al espectador moderno mueve a compasión, pero que en el espectador de entonces movía a risa. Algo así como nuestros actuales clowns de circo".

Las substituciones lingüísticas de rasgos de este personaje que hemos encontrado en la obra de Plauto son:

En Curc. 313 ss., Curculio se caracteriza, ante todo, como parásito hambriento, tal como ve Mónaco en el comentario de la obra, pág. 175 ss. Dice este autor: "Como muy oportunamente opina Collart, se llega a la comicidad por una verdadera acumulación terminológica, anatómica y patológica, a partir de los versos 231 ss. en relación al personaje. Hemos hecho la siguiente recogida: v. 313: '*frustulenta!*' 314 ss.: '*facite uentum ut gaudeam*'; 318: '*Gramarum habeo dentes plenos, lippiunt fauces fame*' (cf. Fraenkel, '*Plautinisches*', pág. 101, n. 1). Con expresiones que indican un sabor particular: v. 319: '*Venio lassis lactibus*', v. 322: '*Illis... reliquis, conuentis sane opus est meis dentibus*'; v. 327: '*Nihil attuli*!' en respuesta a la pregunta de Fédromo". Para nosotros, los versos que hacen imaginar la caracterización física de Curculio, son: 392, en donde Licón, al ver entrar a Curculio debidamente caracterizado, le dice: "*Unocule, salue*". Y en 393-4, insiste: "*De Coclitum prosapia te esse arbitror: Nam i sunt unoculi*".

En Menaech. 446, el parásito Penículo menciona su edad,

de esta forma: "*Plus triginta annis natus sum ...*".

En Per. 123 ss., el parásito Saturión enumera lo que debe caracterizarle, así: "*Cynicum esse <e> gentem oportet parasitum probe: / Ampullam, strigilem, scaphium, soccos, pallium, / Marsuppiū habere, inibi paulū praesidi*". Ussing, en su comentario de la obra, pág. 130, dice: "'*Tuburcinari*', según Nonio (pág. 179), significa: '*raptim manducare*' y Turpilio '*belluo tuburcinatur*'. Cf. Gat. ap. Quintil. I, 6, 42. Es imitado por Apuleyo, Met. VI, 25: '*prandio raptim tuburcinato*'. Respecto de '*Cynicum esse <e> gentem...*', Ussing sigue al cod. D y da la lección: '*Cynicum probe*'. "Un parásito - añade -, no debe carecer, como ningún griego, de lo que es necesario para el baño: '*Ampullam, strigilem, scaphium*'. Cf. Stich. 234, y Becker, Gall. tab. 1, N. 4. Se añade '*soccos et pallium*', que no faltan a ningún personaje de la comedia". En 338, la joven dice a su padre, el parásito: "*Tuū uentris causa filiā uendas tuam?*", y "*uentris*", puede tomarse en sentido real y figurado.

En Stich. 230 ss., en la magistral escena en que Gelásimo se subasta a sí mismo, el parásito ofrece, a más de su escualidez, los utensilios que lo caracterizan, de esta forma: "*Vendo ... Robiginosam strigilim, ampullam rubidam*". Petersmann (pág. 132) dice de estos versos: "Raspadores y aceitera, requisitos de la palestra y los baños, se aceptan también por Póllux IV, 120: *Τοῖς δὲ παρασίτοις πρόσεστι καὶ σελεγγίς καὶ λήκυθος*, como típicos accesorios del parásito. Parece que todas estas cosas las llevaba un esclavo que le acompañaba (cf. las figuras de terracota en M.

Bieber, *History of the Greek and Roman Theatre*, pág. 100), y Plutarco, (*Untersch. zw. Freund Kolax*, pág. 50 c), le nombra αὐτολήκυστοι. 'Rubidam' : se dice verdaderamente 'rubere, rubor, rubens, pero 'rubidus' como aquí y en Cas. 310, cf. Tru. 294: 'Rubrice'. La expresión con 'rubidus' , no está clara; Gell., II, 26, 14, define el término como: 'Rufus atrior et nigrore multo inustus'. Cf. Ritschl, *Opusc.* II, 620, y Ernout-Meillet 578, en donde Ernout explica: 'Una cazuela rojo-cobre', no así recipiente 'de cuero', (Ussing). En todo caso con esta expresión puede quererse decir: 'La cazuela está ya vieja'. (¿Tal vez oxidada?). Sin embargo como mejor se autocaracteriza Gelásimo (v. 242), es como: "Miccotrogus" , esto es "recogemigajas". (Cf. el excelente comentario de Petersmann al verso pág. 133).

1-8 Expresiones que hacen imaginar rasgos del miles

Sobre este personaje, G. Wartemberg hace un excelente estudio en su obra: Der Soldat in griechischhellenistischen Kömodie und in den römischen Komikerfragmenten, Diss. Leipzig, 1969. Pero es F. Della Corte en "Maschere...", págs. 163 ss., quien, como siempre, hace una magnífica reseña del tipo .

(Cf. W. Theiler, "Zum Gefüge...", pág. 279, quien dice: "El 'miles', es un personaje muy usual en la comedia griega, así en Epitr. 211, 356" etc.).

Della Corte clasifica los distintos 'militēs' plautinos de la siguiente forma:

a) "El soldado fanfarrón, personaje muy limitado, prisionero de sus propios sueños de valentía, que, al confrontarlo con su modelo de la Nea, destaca frente a dicho modelo, personaje apenas esbozado y esclavo del libelo de la máscara. Exponente de este, son:

- a) Pirgopolinices del 'Miles'.
- b) Terapontígono del 'Curculio'.
- c) El anónimo soldado de 'Epídico'.

De entre todos ellos destaca Pirgopolinices, personaje caracterizado y originalmente dibujado por Plauto con un lenguaje llamativo".

Nosotros hemos encontrado sustituciones lingüísticas de características del soldado en:

Curc. 574, en donde Terapontígono y el leno discuten. Ambos enumeran todo aquello que los caracteriza, y aunque el verso está mutilado, el miles dice: "At ita me machaera et clipeus". En 584,

el "miles " vuelve a referirse a un objeto que le caracteriza, y dice: "*Is mihi anulum subripuit*", y Curculio le pregunta: "*Perdidisti tu anulum?*".

En Ep. 442-3, el soldado, en su breve aparición, se autocaracteriza diciendo: "*Virtute belli armatus promerui, ut mihi omnis/ mortalis agere deceat gratias*".

En Mil. 1 ss., el soldado manda sacar brillo a las armas que lo caracterizan, de esta manera: "*Curate ut splendor meo sit clipeo clarior*". Y más adelante (v. 5), dice: "*Nam ego hanc machaeram mihi consolari uolo*". En 1021, Pirgopolinices elogia su figura, no explicándose por qué Milfidipa no se muere de amor por él, de esta manera: "*Quid ego? hic astabo tantisper cum hac forma et factis frustra?*" En 1041-2, Milfidipa halaga al militar de esta forma: "*Ecastor haud mirum, si te habes carum, / Hominem tam pulchrum et praeclarum uirtute et forma / <et> factis*". En 1054 le llama "*pulcher*". En 1423, Cario hace un recuento de los enseres del soldado, chasqueado y prisionero en este momento de la obra, y le dice: "*De tunica et chlamyde et machaera nequid speres*".

- 2- Fórmulas y expresiones lingüísticas que informan y hacen imaginar las diferentes partes de la caracterización física de los distintos tipos en las obras plautinas

Las dividiremos en:

- 2-1 Fórmulas y expresiones lingüísticas que sugieren distintas máscaras
- 2-2 Fórmulas y expresiones lingüísticas que sugieren vestuario y otros accesorios.

2-1 Fórmulas y expresiones lingüísticas que sugieren distintas máscaras

Máscara y alto coturno elevaban a categoría de divino a cualquier simple actor de tragedia griega. La fascinación habitual del primero de aquellos elementos sobre los estudiosos del teatro grecolatino, hace que sea abundante la bibliografía sobre máscaras teatrales⁴⁰⁾.

No es extraño. Gran cantidad de documentos en las artes figurativas⁴¹⁾ son testimonio contundente de que los actores, utilizaban la careta como elemento esencial de caracterización para salir a escena, desde el nacimiento del género teatral. Sin embargo, de una forma curiosa, la mayoría de estos estudiosos dudan, e incluso niegan la existencia de máscaras en el teatro plautino⁴²⁾.

El asunto no deja de sorprender. ¿Qué motivos especiales se tendrían que suponer en el teatro plautino, para admitir la anulación de golpe y porrazo, de uno de los elementos más importantes en la caracterización de actores?. Además, ¿no supondría un excesivo atrevimiento semejante mutilación en un autor como Plauto, innovador solo dentro de las normas necesarias de evolución teatral, pero tan respetuoso siempre con sus modelos en lo esencial? Creemos que uno de los fallos principales de la teoría de que los actores plautinos actuaban sin máscara se debe a que no se aplica al vestuario y a la caracterización la misma norma que estos eruditos han venido aplicando a otros aspectos del teatro plautino. Esto es, que el teatro de Plauto es más intelectualizado que las formas teatrales anteriores, que se acusan en sus

tipos, por ejemplo, patologías novedosas, o se observa en su estructura secuencial afinidades con el vodevil, u otras formas vanguardistas de teatro. Entonces ¿por qué no hacer lo mismo con la máscara? Por un lado, no olvidar la influencia de la atelana y su peculiar galería de máscaras, y, además, admitir también la estilización de la careta en el teatro plautino, o mejor, la creación de máscaras que ríen, se entristecen y lloran, debajo de la estática máscara tipológica de rigor. La creación de máscaras de comunicación con el público, que reflejan las emociones del actor en el momento de interpretar su papel. Todo bajo la rigidez de una caracterización- cliché, que, por supuesto, comunica al espectador sumariamente, y desde su primera aparición, la tipología esencial.

Claro que semejante ambivalencia, no sería posible sin el manejo prodigioso que de la lengua latina hace Plauto.

Así es que pasaremos a ver cuales son las expresiones con las que se crean "máscaras" sonrientes entristecidas o llorosas, que el público advierte y por las que se emociona, aunque solo vea en realidad, la careta estática con la consabida peluca de rigor.

Según F. Della Corte, "Maschere...", pág. 168, las máscaras que se evocan lingüísticamente con fórmulas variadas son:

a) de tristeza (con *tristis* y *maestus*). Cita este au-



tor: Cas. 223, Men. 600, Bacch. 611. Nosotros añadimos: Bacch. 669-670; Cas. 228, 282; Curc. 336; Ep. 102; Menaech. 608, 773-4, 810; Merc. 600; Most. 810-11.

b) de llanto: Cap. 139, 200; As. 587; Curc. 520; Ep. 601; Mil. 1324; Per. 622; Ps. 10, 96, 1041, 1320. Nosotros añadimos: Anf.

530; As. 620; Curc. 137; Merc. 501, 624; Mil. 1311-12, 1342; Per. 656; Ps. 75, 1038; Poe. 1191; Rud. 557; Stich. 20. (Con *noli flere, ne corrumpere oculos, ne fle, ne lacruma* y variantes).

c) risa: Cas. 567; Mil. 1073; Poe. 768. Nosotros añadimos: Tri. 1142. (Con *hahahae!* y variantes, que son muchas).



d) cólera: Bacch. 603; Cas. 325. Nosotros añadimos (con *iratus*), Anf. 392, 934; Bacch. 684; Cap. 715; Cist. 528; Poe. 445; Ps. 1084, 1330. Como variantes de esta fórmula, incluimos: Curc. 20; Tru. 933-4.

- e) indiferencia: Curc. 391.
- f) disgusto: Most. 886 b.
- g) hostilidad: Cap. 557.
- h) desmayo: Cist. 56; Curc. 311; Merc. 368. Nosotros añadiremos también: Ep. 669; Merc. 373; Per. 24; Tru. 576.



i) vergüenza: Sen. ep. 11,7: "*Artifices scaenici qui imitantur affectus imitantur uerecundiam: deiciunt uultum, uerba summittunt, fingunt in terram oculos et deprimunt. Ruborem sibi expromere non possunt*".

j) rechinar o batir los dientes: Tru. 601: "*dentibus frendit*"; Cap. 913: "*Ita frendebat dentibus*". batirlos por el frío: Rud. 525, 536.

k) mirar con el rabillo del ojo: Poe. 409.

l) mirar atravesado: Mil. 1217; Bacch. 1130; Men. 828 ss.

A esta excelente relación de Della Corte, añadimos:

ll) severidad : Ep. 609.

m) sudor/ temblor: As. 289; Mil. 1272; Tru. 601.



La técnica de Plauto, es parecida a la de la actuación de Marcel Marceau. La máscara de la risa queda atascada y Marceau logra expresar la gran contradicción de una sonrisa inerte con un cuerpo lleno de ira por no poderla arrancar. Esto es, la utilización de todos los recursos corporales del actor.

Pasemos a ver cada uno de los ejemplos enumerados.

2-1-1 Fórmulas lingüísticas que substituyen a máscaras de tristeza
con *tristis* y *maestus*

Pasaremos a ordenar los ejemplos citados por Della Cor-



te y los nuestros, de esta manera:

En Bacch. 611, Pistoclero dice, al ver entrar en escena a Mnesíloco: "*Mnesilochus eccum maestus progreditur foras*". En 669, Crísalo dice al ver a Mnesíloco: "*Quid uos maestos tam tristisque esse conspicio?*".

En Cas. 223, no encontramos substitución de máscara de tristeza en las palabras generales de Lisídamo en su monólogo: "*Fel quod amarumst, id mel faciet, hominem ex tristi/ lepidum et lenem*". En 228, Lisídamo, al ver a Cleóstrata (cf. la acotación de Ernout vol. II al verso), dice: "*Tristem astare aspicio*". En 282, Lisídamo dice, al ver el gesto del esclavo Calino: "*Stultitia est ei te esse tristem cuius potestas plus potest*".

En Curc. 336, Curculio dice: "*Postquam mihi responsum est, abeo ab illo maestus ad forum*".

En Ep. 102, Epídico dice al ver entrar en escena a Estratipocles: "*Tristis est*".

En Menaech. 608, Menecmo I pregunta a su mujer, "al verla con aire zalamero" (acotación al verso de Ernout, vol. IV, pág. 50): "*Tristis es?*". En 773-4, el anciano, padre de la mujer de Menecmo I, dice al ver a esta con su marido: "*Ante aedis et eius tristem uirum uideo*". En 810, el anciano pregunta a la mujer de Menecmo I: "*Quid tu tristis es?*".

En Merc. 600, Carino, al ver entrar en escena a Eutico, dice: "*Tristis cedit*".

En Most. 810-11, Tranión dice a Teoprópides, al ver a Simón: "*Ah, caue tu illi obiectes nunc in aegritudine / Te has misse. Non tu uides hunc uoltu ut tristi est / senex?*".

2-1-2 Expresiones lingüísticas que evocan máscaras de llanto

La mayoría de estas fórmulas, las hemos visto en cap. VII, págs. 759 ss., en relación con la acotación a la que equivale la expresión "*Noli flere*" y variantes. Remitimos a ese lugar el estudio de: Cist. 58; Curc. 137, 520; Ep. 601; Merc. 501, 624; Mil. 1311, 1324; Per. 621-22, 656; Ps. 10, 75, 96, 1038, 1320; Poe. 1191; Rud. 557.

En todos estos casos, y en los que añadiremos a continuación, se hace imaginar al espectador que un determinado personaje, se caracteriza con la máscara llorosa sugerida por las expresiones lingüísticas de estos versos.

En Anf. 530, Júpiter dice a Alcmena: "*Ne corrumpes oculos*".

En As. 587, Libanio dice a Leónidas, cuando ve entrar en escena a Filenio y Argiripo: "*Lacrumantem lacinia tenet lacrumans*". En 620, Leónidas dice a Argiripo: "*Quia oculi sunt tibi lacrumantes eo rogavi*".

En Cap. 139, Hegión dice a Ergásilo: "*Ne fle*", y Ergásilo contesta: "*Egone illum non fleam? egon no defleam / Talem adulescentem?*". En 200, los cautivos lloran (cf. la acotación de Ernout al verso, vol. II, pág. 101), y los lorarii dicen (v. 201): "*Eiulatione haud opus est; multa miraculitis*".

En Stich. 20, Panegiris dice a su hermana: "*Ne lacruma, soror, neu tuo id animo / fac quod tibi tuus pater facere minatur*".

2-1-3. Expresiones lingüísticas que sugieren máscaras de risa

En Cas. 567, no encontramos ninguna evocación en las palabras de Lisídamo: "*Dum. asto aduocatus cuidam cognato meo*".

En Mil. 1073, Palestrión "volviéndose para reirse", (cf. la acotación de Ernout al verso, vol. IV, pág. 274), dice: "*Nequeo hercle equidem risu admoderariet: hahahae!*".

En Poe. 768, el leno Licón "se echa a reír" (cf. la acotación de Ernout al verso, vol. V, pág. 214), diciendo: "*Hahahae! iam teneo quid sit*".

En Tri. 1142, Cármides pregunta a Calicles: "*Sed quid rides?*".

2-1-4 Fórmulas lingüísticas que hacen imaginar máscaras de cólera. (Con iratus y variantes)

En Anf. 392, Mercurio dice a Sosias: "*Tum Mercurius Sosiae iratus sies*". En 934, Júpiter dice que "el dios" esté siempre encolerizado con Anfitrión, así: "*Quaeso Amphitruoni ut semper iratus sies*".

En Bacch. 603, el parásito dice que Mnesíloco entra en escena encolerizado, así: "*Sufflatus ille huc ueniet*". En 684, Mnesíloco se muestra enfadado así: "*Ob eam rem omne aurum iratus reddidi/ meo patri*".

En Cap. 715, Tíndaro pregunta a Hegión: "*Cur ergo iratus mihi es?*".

En Cas. 325, Olimpión dice refiriéndose a Cleóstrata:
"Nunc in fermento totast; ita turget mihi".

En Cist. 528, Melenis dice refiriéndose a Alcesimarco:
"Abiit intro iratus".

En Menaech. 600, Menecmo I dice refiriéndose al enfado de Erotio: *"Iratast, credo, nunc mihi"*. En 810, el anciano pregunta a la mujer de Menecmo: *"Quid illa autem irata abs te destitit?"*.

En Poe. 445, Agorastocles dice refiriéndose a Milfión:
"Illic hinc iratus abiit".

En Ps. 1084, Balión dice irónicamente: *"Ergo haud iratus fui"*. En 1330, Pséudolo dice refiriéndose a Simón: *"Quid nunc? Numquid iratus es / aut mihi aut filio propter has res, Simo?"*.

Variantes de la fórmula las encontramos en:

Curc. 20, Fédromo dice a Palinuro: *"Bellissimum hercle uidi et taciturnissimum"*.

En Tru. 933-4, Fronesio dice a Estratófanos: *"Quamquam hic < s > qualust, < quam > quam hic horridus, scitus, bellust mihi"*.

2-1-5. Expresiones lingüísticas que evitan el tener que acudir a caracterizaciones distintas. (Con: *simulabo, cum inimico uoltu, pallida es, frendere dentibus, intuere, sudat et tremit*

a) Indiferencia.

En Curc. 391, Curculio dice para sí mismo: "*Simulabo quasi non nouerim*".

b) Disgusto.

En Most. 886 a, Fanisco dice a Pinacio: "*Mihi molestus ne si <e> s*".

c) Hostilidad.

En Cap. 557, Tíndaro dice a Hegión refiriéndose a Aristofonte: "*Viden tu hunc, quam inimico uoltu intuitur? concedi optimumst*".

d) Desmayo.

En Cist. 56, Gimnasio dice a Selenio: "*Suspiratum alte ! -et pallida es. Eloquere utrumque nobis*".

En Ep. 669-70; Apédices dice a Perífanos: "*Alium tibi te comitem [te] melius<t> quaerere; ita, /dum te sequor, /lassitudine inuaserunt misero in genua flemina*".

En Merc. 373, Demifón dice a Carino: "*Ergo edepol palles*".

En Per. 24, Sagaristión dice a Tóxilo: "*Ergo edepol palles*".

En Tru. 576, Cíamo dice al ver a Fronesio: "*Pallida est, ut peperit puerum*".

e) Rechinar o batir los dientes.

En Cap. 913, un esclavo de Hegión dice: "*Nimisue hercle ego illum male formidauit: ita frendebat dentibus*".

En Rud. 525-6, Cármides dice: "*Equidem me ad uelitationem exerceo; / nam omnia corusca prae tremore fabulor*". En 536, Cármides dice de nuevo: "*Quia pol clare crepito dentibus*".

f) Mirar por el rabillo del ojo.

En Poe. 409, Agorastocles ha pedido una última mirada a Adelfasio "que se aleja" (cf. acotación de Ernout V pág. 193), y esta se la ha concedido, pues Agorastocles dice: "*Respexit. Idem edepol Venerem credo facturam tibi*".

g) Mirar atravesado .

En Bacch. 1130, Baquis I dice a su hermana: "*Viden limulis, obsecro, ut intuentur?*".

En Menaech. 828 ss., la mujer dice a su padre respecto de Menecmo II: "*Viden tu illic oculos uirere? ut uiridis exortur colos / Ex temporibus atque fronte; ut oculi scintillant, uide!*".

En Mil. 1217, Milfidipa dice a Acroteleutio, en relación a Palestrión: "*Aspicito limis [oculis] , ne ille nos se sentiat uidere*".

h) Severidad.

En Ep. 609, Estratipocles ve entrar en escena a Epídico y dice: "*Quid illuc est, quod illi caperrat frons seueritudine?*".

m) Sudor, temblor .

En As. 289, Libanio dice: *"Non placet: pro monstro ex-temple est, quando qui sudat tremit"*.

En Mil. 1272, Milfidipa dice para halagar a Pirgopolinices: *"[Viden]. Ut tremit atque extimuit / postquam te asperxit!"*

En Tru. 601, Cíamo dice a Fronesio refiriéndose a Estratófanos: *"Hoc uide; dentibus frendit, icit femur"*.

Para terminar este apartado, hemos seleccionado uno de los pasajes más significativos para el cambio de "máscaras" que se hacen imaginar lingüísticamente a los espectadores.

En Cist. 53 ss., Gimnasio, se preocupa por el mal aspecto de Selenio, y le dice: *"Meus oculus, mea Selenium, numquam ego te tristiores / uidi esse; quid, cedo, te obsecro, tam abhorret hilaritudo? / Neque munda adaeque es ut soles - hoc sis uide, ut petiuit / suspirium alte! - et pallida es. Eloquere utrumque nobis, / sciamus / Noli, obsecro, lacrumis tuis mihi exercitum imperare"*.

Un curioso testimonio de expresión lingüística que evoca pelucas, lo encontramos en Tri. 1169, en donde Lisíteles pregunta a Cármides: *"Quid quassas caput?"*.

Máscaras y personajes *similes* en Plauto

La mayoría de los autores están de acuerdo en que, si en el teatro plautino cabe hablar de máscaras, es en relación con la caracterización de estos personajes idénticos.

Sin embargo, el conjunto de las expresiones lingüísticas que informan y representan a la idéntica caracterización de estos personajes, y que veremos a continuación, no revela que la mención de la máscara sea el elemento básico que hace iguales a ambos personajes. (Cf. N. Terzaghi, en "Intorno ai doppioni plautini", Atti Accad. Sc., Torino, 1929, págs. 95 ss.).

Plauto es un excelente creador de personajes en crisis con su identidad. Así encontramos dicho problema en "Anfitrión", (Sosia / Mercurio), en "Báquides" (dos hermanas gemelas), en "Menaechmi" (dos hermanos gemelos). Pero mientras que en "Báquides" la semejanza de los dos personajes no influye en el desarrollo de la trama de forma esencial, en "Anfitrión" y "Menaechmi" el problema de la identidad conduce y hace finalizar la trama de un modo feliz.

En la edición de "Menaechmi" de Hernando (pág. 237-40), se dice que la función de los gemelos en la estructura de la trama es vital, puesto que gracias a este tema encontramos:

a) Una repetición sintética de la información.

b) Información sobre el carácter y vida de uno de los *si-*
miles.



c) Nueva información y avance de la intriga.

Expresiones lingüísticas que informan sobre personajes iguales, las encontramos en: Anf. 115 ss., Menaech. 1062 ss., y para intercambio de personalidades: Cap. 39 ss.

En Anf. 115 ss., la suplantación de personajes es doble, puesto que, por un lado, el dios Júpiter suplanta a Anfitrión y Mercurio al esclavo Sosias. Y así lo explica Mercurio en el prólogo cuando dice: "*Sed ita adsimulauit se quasi Amphitruo siet/ Nunc ne hunc ornatum uos meum admiremini, Quod ego huc processi sic cum seruili schema*". Ussing, en su comentario de la obra pág. 22, dice: "'Schema' se encuentra en Prisciano, VI, 7, pág. 679, P.= 199

H. "En este verso de Plauto - continúa el autor- como signo de arcaísmo: '*cum seruiili schema*' en lugar de '*schemate*'. Vemos en Per.464: '*Lepide condecorat schema*'. En Cecilio (v. 76 Ribbeck): '*Filius in me incedit sat hilara schema*'. Nonio, pág. 224, añade la cita de Pomponio (v. 150 Rib.): '*Si ualebit puls in buccam betet sic dixin schema?*'. Además en Mil. 148, '*glaucomam*'. En 120-1, '*ornatus in nouom*' (= '*nouum*'). Cf. Marani pág. 40 : "Adornado de una forma un tanto extraña, así de extraña." Sería extraño contemplar a un dios vestido de esclavo. En 141, Mercurio dice respecto a la suplantación de Sosias: "*Ego hanc fero imaginem*", y Marani (pág. 41) traduce: "Con este aspecto que veis". Aspecto que va a detallar más adelante a los espectadores (v. 143) de esta forma: "*Ego has...in petaso pinnulas*". Marani en su edición de la obra, pág. 42, dice: "El verso se traduce: 'Yo (llevo) estas dos alitas sobre el sombrero (en contraposición al v. 144: '*Tum meo patri...*'). '*Petasus*', del griego πέτασος, de πετάωννυμι. Era un sombrero de fieltro con ala muy ancha que los viajeros se colocaban en la cabeza para defenderse del polvo o del sol. Mercurio es caracterizado con un sombrero en la cabeza ('*petasus*'), provisto de dos alitas a los lados; en la mano un bastón ('*caduceus*'), o una verga mágica ('*uirga*'), sandalias aladas a los pies ('*talariā*'). Con las dos alas en el sombrero, los espectadores podrían distinguir bien a Mercurio de Sosias y lo mismo sucedería con Júpiter respecto de Anfitrión, puesto que el dios llevaría, (v. 144): '*Tum meo patri ...torulus inherit aureus*', que Marani (pág. 42), traduce: "Mi padre llevará una trenza de oro". (Cf. 145: "*Sub petaso; id signum Amphitruoni non erit*").

Así cuando un par de *similes* se encuentran frente a

frente (Sosias frente a Mercurio en el v. 442), el esclavo no puede por menos que exclamar: *"Quem ad modum ego sum - saepe in speculum insperi nimis similest mei"*. Y continúa (v. 443 ss.): *"Itidem habet petasum ac uestitum; tam consimilest / atque ego / Sura, pes, statura, tonsus, oculi, nasum uel labra, / Mala, mentum, barba, collus, totus. Quid uerbis opust? / Si tergum cicatricosum, nihil hoc similist similius"*. Párrafo que nos inclina a creer en la posibilidad de que la diferencia real de ambos actores era ostensible y que la similitud requerida en la obra, se hacía imaginar mediante todas estas explicaciones lingüísticas al espectador.

En 462, Sosias teme que ni su amo le reconozca, lo que supondría su salvación, y dice: *"Nisi etiam is quoque me ignorabit. Quod ille faxit Iuppiter, / Ut ego hodie raso capite caluus capiam pilleum"*.

En 866, como en una especie de segunda parte de la obra, puesto que la estructura de la misma viene articulada por un par de prólogos paralelos (primero el de los versos 1-152, recitado por el mismo dios Mercurio, y otro 861-881, recitado por otro de los personajes "gemelos" el dios Júpiter), generados alrededor del tema de la identidad y el reconocimiento de los personajes iguales, el dios Júpiter dice: *"Amphitruo fio et uestitum inmuto meum / Nunc huc honoris uestri uenio gratia,"* y más adelante, en los versos 873-874, el dios vuelve a decir: *"Nunc Amphitruonem memet, ut occepi semel, / esse adsimulabo atque in horum familiam..."*.

En relación al *"uestitum inmuto"* del v. 866, Marani (pág. 145) traduce: *"'Cambiando de vestido', cambia el vestido del dios por el de Anfitrión"*.

Un apartado especial lo ofrece el trueque de perso-

nalidades del joven esclavo Tíndaro con su amo, que comienza en el v. 37 de "Captivi". El verso pertenece al prólogo, y el actor que lo recita, dice así: "*Itaque inter se commutant uestem et nomina: / Illic uocatur Philocrates, hic Tyndarus / Huius illic, hic illius hodie fert imaginem*". Se ofrece en estos versos un primer enunciado que alerta al público del engaño, pero que les hace recordar que no basta solo con que un personaje se haga pasar por el otro, sino que es necesario ahondar mucho más profundamente en el intercambio de personalidades, tal como se verá más adelante en los versos 222 ss.

Según Lejay (Ernout vol. II pág. 88, nota 2), el estilo literario de ambos cautivos es excelente. "Nunca Plauto continúa el autor- ha empleado una lengua más sobria, más viva, más clara. La escena donde Filócrates y Tíndaro han cambiado de personalidad y se expresan cada uno del modo que requiere su papel, es toda una hazaña de propiedad del lenguaje y observación de matices" ("Plaute", p. 135).

Sin embargo, no en todas las opiniones se dan idénticos elogios. Havet y Nougaret, en su edición de la obra, pág. 20, empiezan por exponer serias dudas sobre estos primeros versos del prólogo. "Nada distingue-dicen- a los dos prisioneros por su vestimenta. El lorarius de Hegión, que los juzga a primera vista, los supone hombres libres a los dos, (cf. v. 197: "*Domi fuistis, credo, liberi*"; 215 b: "*Obnoxii ambo...*"). Así es que el '*commutant uestem*' del prólogo no plautino, no puede ser decisivo y además no es, probablemente, más que una equivocación del copista". Más

adelante, en pág. 46, nota al acto II, se vuelve a insistir en la misma idea: "Amo y esclavo no podían distinguirse por sus vestidos, por esta razón el lorarius los cree a los dos nacidos libres". Pero en pág. 38, el aparato crítico sobre este verso dice: '*Vestem (itidem Arg. 6, ueste), quod neque Plautus scribere potuit neque ullus fabularum actor... , cf. v. 676, nomina sine uestis mentione* (argumento que no nos parece enteramente decisivo, puesto que en este caso, el significado de *uestis* hay que considerarlo en relación con lo que en el verso anterior dice Hegión, esto es que ambos han cambiado de condición social, aunque nos parece que ambos autores no calibran la verdadera intención del prólogo).

Más adelante Havet-Nougaret dicen: "*Singulari numero sortem mutuam, plurali nomina uniuscuiusque propria (ut oportuit aut uestem et nomen ut Arg. 6: ueste uersa et nomine aut uestis et nomina) ; in ipsis nominibus inest sortis indicium; tali sensu uestis Ter. Eun. 572, 609, 671, sed uestitus (cf. 556); Pl. Anf. 443, 866; Au. 718 (Ernout 719); Ep. 577*".

Hemos analizado detenidamente los versos en donde aparece la problemática palabra *uestitus*, y hemos llegado a las siguientes conclusiones:

a) En Anf. 443, *uestitum* de Sosias se refiere a: "idéntico vestido".

b) En 865-66, el dios dice: "...adporto, ilico/ Amphitruo fio et uestitum inmuto meum", que podríamos traducir así:

"Pero desde que he llegado aquí, me he transformado en Anfitrión y he cambiado de caracterización".

c) En Au. 718, Euclión, encarándose con el público les

dice: "*Qui uestitu et creta occultant sese atque sedent quasi sint frugi*". Ya en este caso la traducción puede ser: "Que se ocultan bajo ropas blancas", esto es que "*uestitu*" toma aquí también un sentido genérico.

d) En Ep. 577, Filipa no reconoce a Acropolistis, y Perífanos se lo explica diciendo que se debe a un cambio de caracterización de la joven, de este modo: "*Scio quid erres: quia uestitum atque ornatum immutabilem*". Pero el paralelo *uestitum...ornatum*, habría que comprobarlo en otros ejemplos.

Añadimos a esta relación el ejemplo de Menaech. 120 b, en donde Menecmo I reprocha a su mujer sus caprichos y enumera todo lo que le da: "*Lanam, aurum, uestem, purpuram*". La traducción de Ernout (vol. IV, pág. 20), de *uestem* como "vestidos", no nos parece del todo correcta, puesto que en nuestro siguiente apartado, que tratará sobre la sugerencia lingüística del vestuario, veremos que precisamente el término "*uestem*" se utiliza con poca frecuencia en el sentido concreto de "vestido". Así es que a la vista de todo lo anterior, deducimos:

a) por un lado la diferencia "*uestem*" (en enumeraciones) que vendría a significar: "ropas de un actor", y de otro "*uestitu*": "(cambio de) caracterización". Y la traducción del verso 37 podría ser: "Se intercambian ropas y nombres". Y en 675-6, Hegión dice: "He creído que tú eras esclavo, y tú libre./ Así me lo habíais asegurado y así habíais cambiado vuestros nombres". (Cf. para el significado de "*uestem*" = "ropas" el v. 267). El v. 39 presenta mayores dificultades. En él el actor que recita el prólogo, dice así: "*Huius illic, hic illius hodie fert imaginem*".

En la edición de Havet y Nougaret aparece como verso es-

purio, de esta forma (pág. 38): "39 *trochaicus ex alia fāb. adscriptus propter falsam lectionem hīlic...hic* 38; *imaginem in Cap. sine sensu*, (cf. Mil. 151, Anf. 141, et passim Men. 1063, Ps. 56, 649, 986 1000, 1097, 1202, Cas. 515.).

De forma que la omisión de estos editores se debe a una contaminación con el verso 38, y a lo inadecuado del término "*imaginem*" en esta obra. Respecto de lo primero, diremos que todo el texto es paralelo a los versos 218 ss., en donde ambos jóvenes, colocándose en algún lugar especial escenográfico, dicen: "*Secede huc nunciam, si uidetur, procul, / Ne arbitri dicta nostra arbitrari queant, / Ne permanet palam haec nostra fallacia*"; y en 223: "*Nam si erus mihi es tu atque ego me tuum esse seruum assimulo*". O en 249 en donde Tíndaro vuelve a decir a Filócrates: "*Scio < e > quidem me te esse nunc et te esse me*". El verso del prólogo no sería más que un anuncio de estos otros en donde se suplirían los personales por deícticos, cosa que, de otra parte, es un estilo usual en la obra (cf. v. 1011 ss.). Analizando cada uno de los versos en donde aparece la palabra "*imaginem*", encontramos:

a) En Mil. 151 y Anf. 141 : el término "*imaginem*" depende del verbo regente. Así en Anf. 141, "*fero imaginem*" = "Tomo su imagen". En Mil. 151, Palestrión informa a los espectadores de que tanto en una casa como en otra, "aparecerá una misma mujer con aspectos diferentes" ("*Et hinc et illinc mulier feret imaginem; atque eadem erit, uerum alia esse adsimulabitur*").

En Menaech. 1063, y en todos los casos de Pséudolo, la traducción viene a ser: "Tu vivo retrato, tu viva imagen", como veremos más adelante. Por ello tendemos, con Ernout, a la conserva-

ción del verso, y a su traducción en relación con el verso anterior así: "Aquel se llama Tíndaro, éste Filócrates. Este toma la figura de aquel, y aquel la de este".

En Menaech. 1062 ss. todos los equívocos anteriores de la obra, se resuelven ahora, cuando el esclavo Mesenio exclama: "*Pro di immortales, quid ego uideo?*", y Menecmo II le pregunta: "*Quid uides?*", a lo que el esclavo responde al ver a Menecmo I: "*speculum tuum*". Por lo que el amo dice: "*Quid negoti est?*", y ya el esclavo responde: "*Tuast imago; tam consimilest quam potes*", ante lo que Menecmo II "examinando a Menecmo I" (cf. Ernout IV pág. 79), responde: "*Pol profecto haud est dissimilis, meam quom formam noscito*". Y en 1070, Mesenio aclara a Menecmo II: "*No ui equidem hunc; erus est meus*", y continúa (v. 1071 ss.): "*Ego quidem huius seruus sum, sed me esse huius credidi / ego hunc censebam ted esse*". En 1081, ante la terrible confusión de ambos hermanos, exclama: "*Di immortales, spem insperatam date mihi quam suspicor. / Nam nisi me animus fallit, hi sunt gemini germani duo / Nam et patriam et patrem commemorant pariter qui fuerint sibi*". En el v. 1087, el esclavo revela a Menecmo II: "*Illic homo aut sycophanta aut geminus est frater tuus*". Y tras un largo interrogatorio entre ambos, que produciría la risa del público, puesto que ambos son físicamente iguales, la obra termina con un feliz reconocimiento de los dos hermanos.

2-2 Fórmulas y expresiones lingüísticas que sugieren vestuario y otros accesorios

Un interesante libro sobre este tema, es el de T. Hope, Costumes of the Greeks and Romans, Nueva York, 1962, por sus numerosas ilustraciones.



Los testimonios antiguos sobre vestuario nos vienen, esencialmente, de Póllux (IV, 119 ss.), que dice: "Los jóvenes visten una capa roja o púrpura oscuro; los alcahuetes una túnica teñida (posiblemente en tonos brillantes), y una capa florida (presumiblemente de colores alegres), como acostumbran las cortesanas de Siracusa, según Filario. (4, 18): Τοῖς δὲ παρασίτοις πρόσεστι καὶ σιλεγυλὶς καὶ λήκυθος.

Pero en relación con el modo de vestir los actores, cf. Ussing, en su comentario al v. 363 de "Anfitrión", en donde dice: "En relación al '*consutis dolis*', cf. Ps. 541. En grie-

90 ῥάπτειν δόλους . Cap. 685: "*Ob sutelas tuas te morti misero*".

Para el vulgo había dos túnicas, interior y exterior '*subuculam et indusium*' , como dice Varrón, L.L.V, 131. Cf. Gell. X, 15, 3. Cf. Au. 637: '*Ne inter tunicas habeas*' ; Quint. XI, 3, 138.

No solo las utilizaban los más elegantes, sino también los esclavos Cf. Per. 364: '*Dum tunicas ponit*!' Calpurn. 3, 29: '*Protinus ambas diduxi tunicas et pectora nuda cecidi*' . Cf. Iosep. Antiq. XVII, 5, 7: θεώμενος ὑπερραμμένον τοῦ δούλου τὸν ἐντος χίτωνα (ἐνδεδυκέναι γάρ δύο) εἴκασεν ἐντος τῆς ἐπιπτυχῆς κρύπτεσθαι τὰ γράμματα.

Como dice C.M. Kurrelmeyer, op. cit. pág. 22: "La caracterización de actores es un método esencial para la economía de los mismos. Así en Truc. 514, Astafio hace mutis y vuelve a aparecer caracterizada de Cíamo (551)".

Moseley y Hadmmond, en el comentario de "Menaechmi", pág. 18 ss, dicen: "El vestuario plautino es griego y varía con la posición social y medios del personaje representado. En este tipo de comedia, el personaje principal es el hombre libre tocado con el *pallium* (XII), o capa o túnica. Los esclavos llevan túnicas con mangas más pequeñas. Las mujeres llevan el χιτὼν, un largo vestido. Los actores andan descalzos o con sandalias (*socci*). Los soldados con uniforme militar. Los viajeros con su capa cónica. La elección de colores por vestido, se sujetaba a ciertos cánones de esta forma: el color del anciano señor era el blanco, el del joven señor, púrpura, el color del parásito era el gris, el de las damas blanco o amarillo, el color de las cortesanas era el azafranado, y los esclavos utilizaban, en general, los oscuros".

Nos parece muy interesante el punto de vista de estos autores.

Pero a nosotros, lo que más nos ha llamado la atención, es el discurso visual que se sigue para la elaboración del vestuario.

En un excelente artículo de R. Barthes sobre la patología de la indumentaria teatral (cf. "El País" de 15 de Octubre de 1983, pág. 15 ss.), E. Haro Tecglen, resume a grandes rasgos, lo siguiente: "El indumento teatral, debe ser lo suficientemente material como para significar, y lo suficientemente transparente como para no convertir sus signos en parásitos. La "patología del vestuario" de nuestro teatro actual, ha aumentado y está transformando la expresión del arte dramático en cualquiera de sus manifestaciones. No es solo un problema de vestuario, de figurines, sino de todo aquello que "viste" la obra: la ambientación. El resultado de la "ambientación" llevada a la patología, es el sepulcro de la narración. Y esto es una equivocación, pues una buena narración mantiene al espectador, le afecta, pero una ambientación convertida en argumento, se agota en sí misma y agota a quienes la contemplan".

En Plauto, el vestuario está al servicio de una mejor comprensión de su narración teatral. Hace preciosas metáforas con la túnica del cartaginés, por ejemplo, en "Poenulus" (v. 974: "*Sed quae illaec avis est*"), con las mangas de su túnica que cuelgan de una y otra parte a guisa de alas. Y su presencia es como la de un ave que se posa sobre el escenario.

Pasaremos a ver como la evocación lingüística del vestuario plautino, además de para mejor informar y hacer imaginar la ambientación teatral, obedece siempre a esas normas de belleza

y claridad literarias que nunca olvidó su autor.

Los vasos del S. de Italia o las estatuillas de terracota, nos ayudan a saber cual sería la forma de vestir estos actores de comedia.

W. Beare, "La escena...", pág. 166 ss., dice: "En la descripción del vestuario y accesorios, tal vez lo que busca Plauto es una información clara, elemental, estilizada de la comedia latina en comparación con el género tragicómico de Eurípides o folletinesco de Menandro, identificándose con Aristófanes.

Hay en Plauto:

a) Estilización lingüística, así un mismo término comprendía distintos tipos de calzado ('*soccus*' = "pantuflas y sandalias"), pero está claramente caracterizado en su oposición respecto al coturno griego, o falta de calzado en el mimo. Un mismo término también '*pallium*', indistintamente para túnica o capa (Men. 191-2 = Arist. Eccles.).

b) Caracterización de los personajes por la mención de pequeños detalles, como cuchillos de un cocinero o anzuelos de un pescador. (Per. 155-6, Ps. 735, Tri. 771-851, Curc. 392-5, 461-5, 505, 543-5, Anf. 142-6, 999).

c) Información de distintos detalles que afectan al vestuario: La vestimenta de un actor cuesta dinero (Curc. 464-6, Per. 157-160, Tri. 857-9, Ps. 1184-6, Anf. 85)!"

Nosotros hemos clasificado las expresiones lingüísticas que con-

tribuyen a la caracterización de personajes en lo que a vestuario y otros accesorios se refiere en:

2-2-1 Fórmulas lingüísticas con *pallium* que informan del uso de esta prenda

2-2-2 Fórmulas lingüísticas con *chlamys* y variantes que complementan la información del vestuario

2-2-3 Fórmulas lingüísticas con *ornatu* y variantes que evocan el uso de dicha prenda

2-2-4 Fórmulas lingüísticas con *uestitu* y variantes que informan del vestuario de actores

2-2-5 Expresiones lingüísticas que hacen imaginar disfraces de actores y otros .

2-2-1 Fórmulas lingüísticas con *pallium* que informan del uso de esta prenda

A la obra cómica de Plauto se la denomina "*comoedia palliata*". Donato en "De Comoedia", VI, párrafo 1-6, dice: "La '*palliata*' es un tipo de comedia en la que la vestimenta característica era el '*pallium*', o capa griega de uso diario".

La mención a que los actores llevaban dicha prenda la encontramos repetidas veces en la obra plautina. Así en Anf. 294; Au. 646-7; Bacch. 71; Cap. 778-9; Cas. 637, 934, 975, 978, 1009; Curc. 355; Ep. 1, 194, 725; Merc. 922; Ps. 1281; Rud. 550; Stich. 257; Tri. 624, 1154; Tru. 479.

En Anf. 294, Sosias dice, refiriéndose a Mercurio: "*Illic homo hodie hoc denuo uolt pallium detexere*".

En Au. 646, Euclión dice a Estróbilo: "*Agedum, excutedum pallium*".

En Bacch. 71, Pistoclero dice a Baquis II: "*Pro hasta talos, pro lorica malacum capiam pallium*".

En Cap. 778-9, el parásito Ergásilo, en un monólogo, dice: "*Nunc certa res est, eodem pacto ut comici serui solent, /Coniciam in collum pallium, primo ex me<d> hanc rem ut audiat*".

En Cas. 637, Pardalisca dice a Lisídamo: "*Face uentum, amabo, pallio*".

En 934, en una divertida escena, Pardalisca pregunta al apurado esclavo Olimpión: "*Sed ubi est palliolum tuum?*". En 975, Cleós-

trata dice al anciano Lisídamo: "*Quid fecisti scipione aut quod habuisti pallium?*". En 978, Cleóstrata vuelve a preguntar a Lisídamo: "*Quin responde : tuo quid factum est pallio?*". En el verso 1009, Cleóstrata dice a Calino: "*Age, tu redde huic scipionem et pallium*".

En Curc. 355, Curculio dice: "*Prouocat me in aleam, ut ego ludam. Pono pallium*".

En Ep. 1, Epídico intenta detener al joven Tesprión, y este protesta diciendo: "*Quis properantem me reprehendit pallio?*".

Sobre esta expresión, muy usual como veremos, Olivieri en su edición de la obra, pág. 22, dice: "*Quis ... pallio?*", '¿quién me tira del manto mientras yo tengo tanta prisa?': '*reprehendere*' en los cómicos tiene el significado de: 'coger por', e igualmente en el latín postclásico. Cocchia anota en su comentario al '*Miles gloriosus*', a propósito de la expresión '*pallio reprehendere*': 'El acto común que se persigue es el de provocar la atención del que pasa indiferente' (v. 59-60, en nota, Loescher, 1893). Cf. casos paralelos en: Tri. 624, etc. El *pallio* es un manto largo, usual entre los griegos, que precisamente da el nombre a la comedia romana de imitación '*fabula palliata*'), mientras que el '*palliolum*', era un manto corto de los trabajadores, que permitía una mayor libertad de movimientos. De hecho fue definido como: 'Εργατικὸς(τῶν ἐργάτων) χιτῶν'.

En 194, Epídico nombra precisamente esta última prenda, diciendo:

"*Age nunc, iam orna te, Epidice, et palliolum in collum conice*" Y

Ernout (vol. III pág. 131, nota 1), dice algo muy interesante, con lo que estamos de acuerdo: "Esta forma de monologar consigo mismo el esclavo, es la actitud clásica del '*servus currens*', cf. Cap. 778-9". Es decir, que todas estas prendas, aparte de su posible existencia o no, asumían un cierto valor proverbial, típicamente formulario en determinados momentos de actuación: Detener al que pasa despistado ("*Heus...*"), autoacicalarse el agitado '*servus currens*'.

En 725, Perífanos dice a Epídico: "*Optimum atque aequissimum oras : soccos, tunicam, pallium*".

En Merc. 911, Carino da la siguiente orden: "*Exite illinc, pallium mihi ecferite*". En 922, Carino dice a un esclavo: "*Cape sis, puer, hoc pallium*".

En Ps. 1281, el esclavo Pséudolo que vuelve coronado de un banquete (cf. la extensa acotación de Ernout en vol. VI, pág. 101, a la entrada del esclavo en escena), dice: "*Commuto ilico pallium, illud posiui*".

En Rud. 550, Lábrax se queja diciendo: "*Eheu, redactus sum usque ad unam hanc tuniculam/et ad hoc misellum pallium*".

En Stich. 257, Gelásimo dice: "*Neque aliud quicquam nisi hoc quod habeo pallium*". Cf. la nota de Ernout al verso en vol. VI pág. 227.

En Tri. 624, Estásimo ve entrar en escena a Lisíteles y Lesbónico, y dice: *"Eunt uterque; ille reprehendit hunc priorem pallio"* . En 1154, Lisíteles dice: *"Hunc priorem aequomst me habere; tunica propior palliost"*.

En Tru. 479, la meretriz Fronesio ordena a sus sirvientas: *"Soleas mihi <de>duce , pallium inice in me huc, Archilis"*.

2-2-2 Fórmulas lingüísticas con *chlamys* y variantes que complementan la información del vestuario

Las expresiones que hacen imaginar esta prenda del vestuario escénico, se encuentran en: Curc. 611, 632; Ep. 436; Menaech. 658; Merc. 912, 921; Mil. 1423; Per. 155; Poe. 620; Rud. 314-315^a.

En Curc. 611, Curculio dice a Terapontígono: "*Si uis tribus bolis, uel in chlamydem*". En 632, Terapontígono dice a Planesio: "*Quaeratis chlamydem et machaeram hanc unde ad me peruenierit*".

En Ep. 436, Perífanos, solo en escena, anuncia la entrada en la misma del soldado, de esta manera: "*Sed quis illic est quem huc aduenientem conspikor, / suam qui undantem chlamydem quassando facit?*". Este modo de anunciar la entrada de un personaje en escena, es usual en Plauto, como veremos enseguida.

En Menaech. 658, la mujer dice a Menecmo I: "*Equidem ecastor tuam nec c<h>lamydem de foras nec pallium*".

En Merc. 912, Carino dice a un esclavo: "*Optume aduenis; puere, cape chlamydem atque istuc sta ilico*". En 921, Carino "desprendiéndose de su clámide" (cf. Ernout IV, pág. 152), dice: "*Chlamydem sumam denuo*".

Para Mil. 1423, cf. lo dicho en la página 862.

En Per. 155, Tóxilo dice a Saturión: *"Tunicam atque zonam, et chlamydem adfero et causiam"*.

En Poe. 620, el leno Licón, anunciando la entrada en escena de Colibisco, dice: *"Et ille chlamydatus quisnam est qui sequitur procul?"*.

En Rud. 314-15^a, Tracalión dice: *"Ecquem adulescentem huc, dum hic astat, strenua facie, rubicundum, fortem, qui tris secum homines duceret chlamydatus cum machaeris"*.

2-2-3 Fórmulas lingüísticas con "ornatu" / "ornamenta", que hacen imaginar el vestuario escénico

Este tipo de expresiones las encontramos en: Anf. 85, 116, 443, 1007; As. 69; Bacch. 110; Cap. 615, 997; Cas. 351, 578, 932; Cist. 306; Curc. 462 ss.; Ep. 194, 577; Mil. 791, 897, 899, 1184; Most. 248, 261, 290, 294; Per. 158, 463; Poe. 297 ss., 429, 1175; Rud. 293; Tri. 840 b, 852; Tru. 318.

En Anf. 85, Mercurio en el prólogo dice: *"Eius ornamenta et corium uti conciderent"*.

Sobre el verso 85, Marani en su edición de la obra, pág. 37, dice: "'Eius ornamenta' significa 'vestimenta de actores'". Para Ussing (edición de "Anfitrión", pág. 19), la expresión equivale a: '*splendidum histrionum uestitum*', y da una serie de ejemplos como son: Ps. 756 ss., Stich. 172 ss., Tri. 857 ss. Nosotros añadimos las siguientes variantes: Anf. 119, Rud. 185, Tri. 1099.

En el verso 116, y en relación a la expresión: "*cum seruili schema*", que pronuncia el dios Mercurio refiriéndose a su propia caracterización, Marani en su edición de la obra, pág. 40, añade a lo ya comentado para este verso en otro lugar de esta tesis (págs. 887-888): "Significa: 'con vestido de esclavo'. Esto se debe al cambio evolutivo de las palabras '*schema*', '*diadema*', '*dogma*', que pertenecieron al género femenino (1ª declinación) en escritores antiguos, pero en época clásica son del género neutro y pertenecen a la tercera declinación". En 119, el dios sigue diciendo: "*Propterea ornatus in nouum incessi modum*". Para el verso: 443, cf. lo dicho en páginas 881 ss. En 1007, Mercurio, mientras sale de escena dice: "...*ornatum capiam qui potis decet*".

En As. 69, Demeneto dice: "*Naucleri<co> ipse ornatu per fallaciam...*".

En Bacch. 110, Lido dice: "*Exspectans quas tu res hoc ornatu geras*".

En Cap. 614-15, Tíndaro dice: "*Garriet quoi neque pes umquam neque caput compareat. Ornamenta absunt*". En 997, Hegión dice

cuando ve entrar en escena a Tíndaro: *"Sed eëcum incedit huc ornatus haud ex suis uirtutibus"*.

En Cas. 351, Lisídamo dice: *"Chalinus intus cum sitella et sortibus"*. En 578, Cleóstrata dice: *"Te ecastor praestolabar"*, y Lisídamo dice: *"Iamne ornata rest?"*. En 932, Olimpión dice: *"Inde foras tacitus profugiens exeo hoc<c> ornatu quo uides"*.

En Cist. 306, el anciano dice: *"Mulierculam exornatulam ... quidem hercle scita"*.

En Curc. 462 ss., el corago o empresario encargado del vestuario de actores, interviene como actor en la obra con este curioso monólogo: *"Edepol nugatorem lepidum lepide hunc nactust Phaedromus. Halophantam an sycophantam hunc magis hoc esse dicam nescio. Ornamenta quae locaui metuo ut possim recipere"*.

En Mil. 791, Palestrión dice a Periplectómeno: *"Itaque eam huc ornatam adducas: ex matronarum modo/ capite compto crinibus uittasque habeat..."*. En el verso 897, Palestrión dice a Periplectómeno: *"Lepide hercle ornatus cedis"*. Y en 899, Periplectómeno contesta: *"Quas me iussisti adducere et quo ornatu"*.

En 1184, Pleusicles dice a Palestrión: *"Quid ubi ero exornatus, quín tu dicis quid facturús sim?"*.

En Most. 248, Filematio, que se acicala en su cámara, pide a la anciana sirvienta lo siguiente: *"Cedo mihi speculum et cum ornamentis arculam actutum, Scapha, / ornata ut sim quom huc adueniat Philolachēs, uoluptas..."* En 261, sigue pidiendo a la esclava *"Tum tu igitur cedo purpurissum"*.

En 290, Escafa dice: *"Poste nequiquam exornata est bene, si morata est male, Pulchrum ornatum turpes mores peius aeno continunt. / Nam si pulchra est, nimis ornata est"*. En 293-4, Filolaques dice: *"Ornata es satis / Abi tu hinc intro atque onnamenta haec aufer"*.

En Per. 158, Tóxilo ordena a Saturión: *"Ornatam adduce lepide in peregrinum modum"*, a lo que Saturión contesta con un preceptivo: *"Πόθεν ornamenta?"*. En 463, Tóxilo exclama, al ver a Sagaristión: *"Euge, euge exornatus basilice. / Tiara ornatum lepide condecorat tuum"*.

En Poe. 297 ss., Anterástile dice: *"Satis nunc lepide ornatam credo, soror, te, tibi uiderier"*. En 301, Adelfasio dice de nuevo: *"Bono me <d> esse ingenio ornatam quam auro multo mauolo"*. En 425, Milfión dice: *"Iam et ornamentis meis et sycophantiis. Tuum exornabo uilicum. Propera"*.

En Ps. 756 ss., Calidoro pregunta a Pséudolo: *"Quid nunc*

igitur stamus?" , a lo que Pséudolo contesta: "*Hominem cum ornamentis omnibus / Exornatum adducite ad me iam ad trapezitam Aeschinum*".

En Stich. 172 ss., Gelásimo dice: "*Venalis ego sum cum ornamentis omnibus*", mientras se ofrece como propia mercancía.

En Tri. 840 a-b, el anciano Cármides anuncia la entrada del sicofante en escena, así: "*Sed quis hic est qui plateam ingreditur/cum nouo ornatu specieque simul?*" En 852, el anciano dice: "*Pol quicquidem fungino genere est capite se totum tegit ./ Hilurica facies uidetur hominis ; eo ornatu aduenit*". En 857 ss. el anciano continúa: "*Ut ille me exornauit, ita sum ornatus; argentum hoc facit ./ Ipse ornamenta a chorago haec sumpsit suo periculo;/ Nunc ego si potero ornamentis hominem circumducere*". En v. 1099, Cármides dice: "*Sed quis istest tuos ornatus?*" .

En Tru. 318, Astafio dice: "*Blandimentis, ornamentis ceteris meretriciis*".

2-2-4 Fórmulas lingüísticas sugerentes de vestuario con "uestitu", y variantes ("tunica")

Encontramos dichas expresiones en: Au. 719; Cas. 256, 446; Curc. 488; Ep. 230, 577; Mil. 688, 1423; Per. 363; Poe. 975, 1121; Ps. 133; Rud. 383.

En Au. 719, Euclión dice a los espectadores: *"Qui uestitu et creta occultant sese atque sedent quasi sint frugi"*. Naudet, en el comentario de esta obra, pág. 351, dice: "La forma 'uestitu et creta', es una hendíadis por 'cretato albato uestitu' como en Virgilio, por ejemplo: 'Patera et auro', en lugar de: 'Patera aurea'. Las togas blancas eran las vestiduras de las gentes ricas, ciudadanos que detentaban un cargo estatal."

En Cas. 256, Lisídamo hace una relación diciendo: *"Vestimentis, ubique educat pueros quos pariat sibi"*. En 446, Calino dice: *"At candidatus cedit hic mastigia"*.

En Curc. 488, Curculio dice: *"Et aurum et uestem omnem suam esse aiebat cui quam haec haberet"*.

En Ep. 230, Epídico dice refiriéndose a todo el "atrezzo" femenino: *"Quid istae quae uestei quotannis nomina inueniunt noua? Tunicam rallam, tunicam spissam, linteolum caesicium"*.

En 577, Filipa dice: *"Scio quid erres: quia uestitum atque ornatum immutabilem"*.

En Mil. 688, Periplectómeno dice: *"Malacum et calidum conficiatur tunicaeque hibernae bonae / né..."*. Para el verso 1423, cf. lo dicho en las páginas 862, 896.

En Per. 363, la joven dice: *"Dum tunicas ponit, quanta adficitur miseria!"*.

En Poe. 1121, Milfión dice: *"Nouistin tu illunc tunicatum hominem qui siet?"*.

En Ps. 133, Balión dice a los esclavos: *"Exite, agite exite, ignaui, male habiti et male conciliati"*. H. Petersmann, en su comentario al verso 59 de "Estico", dice: *"Nec uoluntate id facere meminit, seruos is habitu hau probust"*. Más adelante en la pág. 130, dice: "Lorenz, sobre 'Pséudolo', pág. 253, aclara la forma como un supino traducible por: 'No adecuado al vestir'= supino. Bennett, I, 457 y Ernout, explican que 'habitu' como sustantivo, no se encuentra en Plauto, pero, en cambio, sí como supino: Poe. 238: *'Optimum est habitu'*, y Poe. 288: *'Satis est habitu'*. (Cf. para la libre expresión del supino en el latín antiguo: Cas. 880: *'Ridícula auditu'*; Cist. 229: *'Miserum memoratu'*; Ps. 824: *'Formidolosus dictu'*; Mil. 685: *'Bona uxor suaue ductust'*; Ter. Phor. 456, etc.)".

En Rud. 383, Tracalión dice: "*In balineas cum tibi sedulo sua uestimenta seruat*", refiriéndose a Palestra.

2-2-5 Expresiones lingüísticas que hacen imaginar disfraces de actores y otros

Encontramos en Merc. 921 ss., que Carino se viste de viajero, dispuesto a emprender un largo viaje por penas de amor. En "Miles", el tema del disfraz de marinero sirve para alargar la obra durante muchos versos (1177 ss.). En Tri. 767 ss., se habla del disfraz de peregrino.

En Merc. 921 ss., Carino, que vuelve a estar desolado por lo que Eutico le dice de su amada, se prepara para un largo viaje, y ordena a sus criados (921): "*Chlamydem sumam denuo*". (922): cf. lo dicho en pág. 894. (925): "*Sonam sustuli*". (926): "*Iam machae-rast in manu*." (927): "*Tollo ampullam atque hinc eo*". (931): "*Iam in currum escendi, iam lora in manus cepi meas*".

En "Miles", desde los versos 1177-78, comienza la descripción del disfraz de marinero que Pleusicles ha tenido que adoptar. G. La Magna, en el comentario de la obra, pág. 214 ss., dice: "En primer lugar se nos describe una amplia capa macedonia gris, ('*Facito uti uenias ornatu huc ad nos nauclerico/causeam habeas ferrugineam, et scutulam ob oculos laneam*'). '*Scutulam ob oculos laneam*'-continúa G. La Magna-, era una venda de forma romboidal que servía para proteger los ojos de los marineros del reflejo del sol en el agua (cf. v. 1108), Pleusicles debe llevarla porque formaba parte de su disfraz, y no era para que Escéledro no le reconociera como opinan algunos autores. En 1179-80: "*Id conexum in umero lae-ro, exfaffillato bracchio*", la expresión '*exfaffillato bracchio*' se

traduce: 'Con un brazo desnudo, cerca del pecho' de manera que quedara libre para cualquier movimiento. Se trata de una túnica llamada por los griegos *ἐξωμῖς*, que tenía a la derecha una gran abertura, de forma que el brazo derecho estuviera enteramente al descubierto, y pudiera moverse libremente. Para el verso 1181: '*Praecinctus aliqui*', Vallauri explica: '*Tunica alte cincta, ut ii solent qui iter sunt facturum quo sint ad ambulandum expeditiores*', pero otros autores entienden: 'Con un cinturón'".

El tema continúa en los versos 1282-1286 y 1430.

En 1282, Palestrión dice, al ver a Pleusicles: "*Nescioquis eccum incedit, / ornatu quidem thalassico*", y continúa (verso 1283): "*Nauticlerus hicquidem est*". En 1286, Pleusicles en un aparte, dice: "*Me amoris causa < huc > hoc ornatu incedere*". En 1430, Escéledro dice: "*Nam illic qui ob oculum habebat lanam, nauta non erat*".

En Tri. 766, Megarónides dice: "*Quasi sit peregrinus*"; y Calicles pregunta: "*Quid is scit facere postea?*", a lo que contesta Megarónides: "*Is homo exornetur graphice in peregrinum modum*".

En relación a otras caracterizaciones, encontramos: En "Cautivos" el tema de las cadenas que sujetan las manos de los dos jóvenes, en: 112, 203, 254, 356, 767. El tema de "salir coronado" de un banquete, lo encontramos en: As. 879, Cas. 796, Menaech. 463. Otros temas como el color de la piel de un actor, lo encontramos en Rud. 421-23.

Sobre otros adornos de actores (sandalias): Ep. 725. Y para danzantes acicalados: Menaech. 514.

En "Cautivos", el tema de las cadenas lo encontramos en el verso 204, cuando los "lorarii" dicen: "*Nostrum erum, si uos eximat uin-
clis*"= 356 en donde Tíndaro dice: "*Cum me tanto honore honestas
cumque ex uinclis eximis*". Otra variante de esta expresión, es la
del verso 112, en donde Hegión dice: "*Is indito catenas singula-
rias / istas maiores quibus sunt iuncti demito*". Havet, en el
comentario de la obra, dice: "Las cadenas individuales formaban un
collar, como se deduce del verso 357, cuando Tíndaro se queja de
esta manera: "*Hoc quidem haud molestumst, iam quod collus col-
lari caret*". Para el verso 254, cf. el cap. VI, pág. 699.

En 166, Aristofonte combina ambas posibi-
lidades de expresión y dice: "*Exauspicauí ex uinclis; nunc inte-
llego / redauspicandum esse in catenas denuo*".

Cuando algún personaje sale de participar en un banquete,
algún actor que lo ve lo anuncia mediante la fórmula "*cum coro-
na*". Así en As. 879, el parásito dice a Artémona: "*Possis, si forte
accubantem tuum uirum conspexeris / cum corona amplexum amicam,
si uideas, cognoscere?*".

En Cas. 796, Lisímaco anuncia la entrada en escena del
esclavo Olimpión así: "*Sed eccum progreditur cum corona lam-
pade*".

En Menaech. 463, el parásito Penículo anuncia la entrada
en escena de Menecmo II coronado. Cf. lo dicho en cap. I, pág. 33

y cap. VIII, p. 826. G. Garavani en su edición de la obra, pág. 80, dice: "Los griegos se ponían al final del banquete una guirnalda de flores al cuello y los romanos en la cabeza. Plauto alude a la forma romana. Pero el significado de esta expresión es siempre el mismo: la información de que el banquete ha terminado y dicha expresión nos situaría en el momento de la acción".

Muy interesante resulta comprobar que el actor que hace el papel de Ampelisca tiene la piel negra, o está caracterizado como tal en el "Rudens". En 421-23, Escéledro piropea a Ampelisca diciéndole: *"Pro di immortales! Veneris effigia haec quidem est / Ut in ocellis hilaritudo est; heia, corpus cuius modi / subuolturium - illud quidem 'subaquilum' uolui dicere / Vel papillae cuius modi"*.

Para Ep. 725, cf. lo dicho en las páginas 892, 894, y, sobre todo, en la página 906 de este mismo capítulo.

En Per. 464, Tóxilo dice a Sagaristión: *"Tum hanc hospitam autem crepidula ut graphice decet!"*.

En Menaech. 801, se habla de joyas, así: *"Quando te auratam et uestitam bene habet ..."*.

En el verso 514, Menecmo II dice: *"Omnis cinaedos esse censes, quia tu es?"*. Moseley y Hadmmond en el comentario de la obra pág. 152, dicen: "La referencia es a danzantes acicalados como mu-

jeres, sospechosos de una cierta indecencia".

Una numerosa gama de personajes ha desfilado ante los maravillados ojos del espectador, saliendo y entrando de su casa, resolviendo sus problemas en plena calle, agitando sus túnicas color púrpura o azafrán. Otros han preferido visitar a su amante cercana y regalarle un manto. Los jóvenes se aman por encima de cualquier traba. Ellas suelen utilizar máscaras llorosas, los esclavos prefieren las que ríen, y unos adolescentes cuya belleza y dinero les permite ser estúpidos, enredan la trama para conseguir el corazón de su amada. Las matronas a través del trasiego de sus velos vigilan a sus maridos, dispuestos siempre a echar al aire sus canas. Admiran las cortesanas su hermosura resistente a afeites en pequeños espejos, que con desgana les tienden sus ancianas celestinas. Algún viejo pierde la cabeza por la seguridad de su dinero. Lo que pasa, en fin, todos los días en todas las ciudades del mundo. Pero algo mágico ha conseguido Plauto, que ha hecho que lo rutinario se vuelva tan bello. Han pasado las horas, pero no se han notado su paso, así es que no cuesta nada obedecer el ruego cortés del director de la compañía acompañando el lento desaparecer de los actores de la escena: *"Spectatores, fabula haec acta; uos plausum date"*.

RELACION DE NOTAS

(30) Sobre el número de actores hemos encontrado tres tendencias importantes, dentro de las cuales se resumen otras, más o menos cercanas a estas, pero que no aportan ya nada nuevo:

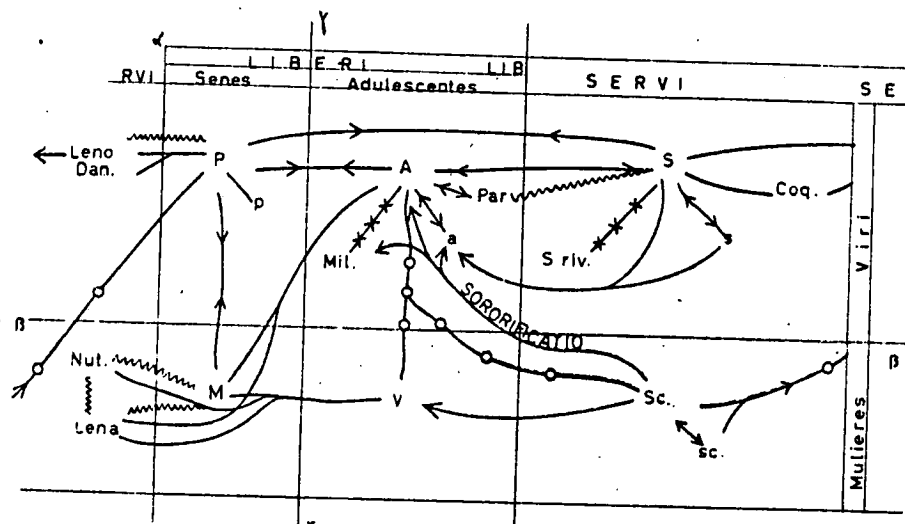
A) Una primera teoría que relaciona el número de actores con el problema de la utilización o no de la máscara.

La principal defensora de esta teoría es C. M. Kurrelme-
yer, en su obra *The Economy of Actors in Plautus*, Diss. Univ. John-
Hopkins, 1929, pág. 7 ss. En este pasaje dice la autora: "Los grie-
gos debían recurrir a la máscara, puesto que: '*In Graeco dramate
fere tres personae solae agunt, ideoque Horatius ait, ne quar-
ta loqui persona laboret*' (Dion. I 490, 27 ss., K). Pero en Roma
era menos necesaria la máscara, dado el mayor número de actores".
Termina diciendo que en la escena romana no puede haber menos de
cinco actores (opinión que sigue Beare en "La escena...", pág. 145,
quien dice: "Es posible afirmar que las obras latinas estaban cons-
truídas de modo que una compañía de cinco actores ejercitados, ayu-
dados ocasionalmente por gesticuladores, podía representar casi en
su totalidad cualquier escena de una comedia"). También Petersmann
en "Estico", pág. 10, incorpora la teoría de esta autora sobre el
número de autores en esta obra. Dice este autor: "Kurrelmeyer nos
ha demostrado que, para la representación de esta obra, Plauto po-
día contar con tres actores. De su análisis deducimos: 1, un actor
hace el papel de Panegyris, Crocotio, Epígnomo y Estefanio; 2, un
segundo actor desempeña los papeles de Pánfila, Pinacio, Panfílipo
y Sangarino; 3, un tercer actor desempeña los papeles de Antifón,
Gelásimo y Estico".

B) La segunda teoría es la sostenida por M. Swoboda en
"De numero histrionum partiumque in comoediis Plautinis quaestio-
nes", *Eos*, XLIX, 1957, pág. 60 ss., y por F. Schmidt, en *Ueber die
Zahl des Schauspieler bei Plautus und Terenz*, Erlangen, 1870. Es-
tos autores relacionan la distribución de papeles según el número
de versos correspondientes a cada actor. Siguen esta opinión Enk
en su edición de "Mercator" pág. 6, que dice: "Dietze distribuye
los diferentes versos entre los siguientes actores: 1 Carino-Lisí-
maco, 517 versos; 2 Acantio, Eutico, Pasicompsa, Doripa, 268 ver-
sos; 3 Demifón, 217 versos; y las partes desempeñadas por Sira (31
versos) corrían a cargo del παραχορηγηματος. Sigue a estos auto-
res Taladoire en "Essai..." pág. 40, que dice: "Las escenas de las
comedias se representaban con un pequeño número de actores, esto
es: sobre 375 escenas completas para el conjunto de las comedias,
y que comportan ya 89 monólogos, un poco más de un tercio (146 es-
cenas), se representaban con dos personajes, 98 con tres, 27 con
cuatro, 11 con cinco, 3 con seis (Cas. v. 4; Poe. v. 7; Rud. III,
6), y una sola en el 'Rudens' (IV, 4) con siete. Es la cifra más
elevada. Este simple hecho nos permite creer aun que la cuestión
está lejos de ser resuelta, y que la opinión de restricción de ac-
tores, según Rees en tiempos de la Nea, la seguía Plauto. La limi-
tación del número de actores se explica en una época en la que el
oficio de comediante dista de estar organizado, donde la rareza re-
lativa de representaciones dramáticas no ayudaba mucho a los que
querían vivir de tal profesión, o los que pensaban en formar esclavos
para adjudicarlos enseguida a los empresarios. Venía a compli-
car la situación el que debía utilizarse, en cierta medida, el ar-

tificio del doblaje. Los personajes mudos son episódicos y, salvo, en el "Rudens", donde los pescadores substituyen, por su doble función de recitadores y comparsas, al coro de la comedia griega, no vemos aparecer más que de manera episódica personajes mudos: esclavos, porteros, vigilantes, cuyo número no nos es posible evaluar, pero de quienes nada nos indica que hayan constituido un elemento particularmente pintoresco. Plauto, desde este punto de vista, se encontró un poco en la situación de Molière en sus comienzos. Debía satisfacer a un público tumultuoso, difícil a su manera, indiferente, sin duda, a la presentación de aparato escénico, y no le quedaba al autor para entretenerlos más que el recurso de la acción, y un medio de sostener su atención intentando compensar el movimiento dramático (fuerza cómica interna y todos los procedimientos de expresión), lo que no podía ofrecerle en aparato exterior. Pero la acción está en el texto y solamente en el texto. Por eso hay que ir al estudio más atento de las comedias en sí mismas".

C) Una tercera teoría es la deducción del número de actores por las líneas de relación entre los distintos personajes de la obra. La sigue A. García Calvo, "Trompicón...", pág. 8 ss., que dice: "La sociedad de la Comedia se estructura sobre un eje principal, el de la oposición 'esclavos/libres', cortado transversalmente por el sexual, el eje de las oposiciones 'mujeres/hombres', y escindido secundariamente el campo de los libres, término marcado de la primera oposición, por el eje de las edades 'viejos/jóvenes', y siendo las relaciones de antagonismo o de sinagogismo entre personas que han de atravesar cada uno de esos ejes las líneas de conflicto principales que constituyen la trama de la pieza, así como los principales personajes mismos, las cabezas visibles de la acción, no son sino la encarnación de cada uno de los términos de las oposiciones resultantes, cuyo carácter será, por así decir, la manifestación de las líneas del conflicto, más o menos numerosas, precisas o contradictorias que en él converjan como vértice; o sea, gráficamente, algo como esto:



De las líneas de relación entre personajes-continúa el autor-, se puede hablar del caso de un mismo papel para *nutrix / lena* y *mater*, o *leno* y *pater*, y *parvus* - *servus*. Además de esto, los an-

tagonistas suelen ser: *seruus - pater, pater - adulescens, pater-marter*, sinagogistas: *seruus - adulescens*, rivales: *adulescens - miles*".

En relación con los personajes mudos, hemos constatado su presencia, gracias a las diferentes fórmulas lingüísticas que los hacen imaginar en: Anf. 853-4; As. 382; Bacch. 294, 577; Cist. 637; Curc. 75; Merc. 912, 922, 930; Most. 308, 426, 710, 731, 763, 786, 798-99, 818-20, 843, 947, 949, 965, 990; Per. 769, 771-2, 791; Ps. 170, 249, 252; Rud. 90-3, 708, 831-36, 1050-51; Stich. 347, 352, 357, 418, 435, 453, 715-26 (flautista)= 757-59; Tru. 363-4, 535.

Pero un autor que hace un excelente estudio sobre uno de estos personajes mudos, el flautista, es H. Petersmann en su edición de "Estico", pág. 202-3. En relación a Stich. 715, dice este autor: "Sobre este mismo tratamiento del tocador de flauta (obligándole a beber: 715: *Bibe... nega*), cf. Stich. 723: '*Age tibicen, quando bibisti, refer ad labeas tibias*'; 758: '*Tene tibicen, primum. Postidea loci...*'. En Cas. 798: '*Age, tibicen, dum illam educunt huc nouam nuptam suauī cantu concelebra omnem hanc plateam hymenaeo...*'.

Hay que comparar con Men. Dysk. 880: *Τί μοι προσαυλεῖς, ἄθλη, οὗτος οὐδέπω σχολή μοι* y en Ep. 151, aunque en este último caso cabe la posibilidad de una escena de mimo, según nos parece.

Sigue este autor citando los ejemplos de Stich. 718: "*Haud tuum istuc est te uereri; eripe ex ore tibias*"; Stich. 724: "*Suffla celeriter tibi buccas*"; cf. Arist., Tesm. 1175: *Σὸ δ' ὦ Τερήδων, ἐπάναψα Περσικόν*; 1186: *Ἀλλεῖ σὺ θᾶπτόν*; Acharn. 862 ss.: *Ὑμεῖς δ' ὅσοι θείβαθεν ἀθληταί, παρὰ τοῖς ὁσίνουις φουσεῖτε τὸν πρωκτάν*.

Para el verso 769 Petersmann comenta: "El tocador de flauta otra vez vuelve a tocar, y ejecuta el cántico final. Este comienza con octonario yámbico. Esta es quizás la conocida escena en la que Sagarino, como el viejo Filocleón de las "Avispas" aristófonicas (v. 1497 ss.), cierra la escena con un canto parecido. Cf. O. Skutsch 45 y Lindsay (Early Latin Verse) 92. Demosth. XIX 314, donde se dice: *Τὰς γνάθους φουσών*. En Stich. 757: '*Bibat tibicini...*', construcción paratáctica como en Curc. 313: '*Da obsorbeam, lato*' agr. 73 '*Dato bubus bibant omnibus*' (con Keils) agr. 157, Verg. Aen. 4, 683. Cf. Kühner-Stegmann II 227 ss. y Hofmann, 'Umgangsspr.' 33.

En Stich. 762 ss., al estar bebiendo el flautista, no hay música, lo que se demuestra por el verso hablado (senario yámbico). Cf. sobre el tema Kraus, nota a Men. Dysk. 880: Enk, en su comentario de "Mercator", pág. 183, hace una relación de la forma "*puere*" considerándola como una antigua forma de vocativo. Según este autor, a este personaje mudo se le hacen distintos mandatos, como golpear las puertas en As. 382: "*I, puere, pultra*", o se le mandan diversos preparativos, como en: As. 891 (cf. cap. III, pág. 483); Curc. 75: "*Cedo, puere, sinum*"; Bacch. 525, 862; Per. 791-2; Ps. 170; Tru. 535. A. Olivieri, en su comentario de "Epídico" pág. 101, dice refiriéndose al v. 475: "Con el '*age, accipe hanc sis*', Perifanes entra en escena con la citarista y la ofrece al soldado. '*Age*', refuerza al imperativo '*accipe*'. '*Sis*' equivale a '*si uis*'. Con *hanc* hay que sobreentender *fidicina*". Otros personajes mudos que aparecen con frecuencia en las obras son los lorarii. G. La Magna, en su edición de "Rudens", cita la presencia de estos personajes mudos en: Rud. 708: '*Iube modo accedat prope*'. El sujeto de '*iube*' es absolutamente indeterminado, como ocurre en otras expresiones semejantes (Cf. Most.

426: '*Iube uenire nunciam*'. No me parece propio que estas palabras sean dirigidas a Tracalión, o que las palabras: '*Istuc uoluamus. Iube*', sean pronunciadas por uno de los esclavos lorarii. En 710 se da una orden a uno de los lorarii en escena (=731) por medio de "*uos*". Una situación similar se da en los "*Adelphoi*" de Terencio (170-1). En 786, "*istos*" se refiere a los lorarii. En 820, se habla de los lorarii. En "*Poenulus*" 977, Nucciotti en su edición, p. 133, dice: "El cartaginés viene acompañado de lorarii de bastante edad, por eso el verso dice: '*Seruos quidem edepol ueteres antiquosque habet*'. En el v. 1140, uno de los jóvenes (lorarii) que acompaña a Hanón se dirige en cartaginés a la mujer, y ella responde en la misma lengua". La fórmula más usual para hacer imaginar a personajes mudos es la de *sequimini*. Cf. *Menaech.* 441, en donde se da la orden a los marinos, o en *Mil.* 78, en donde el "*sequimini satellites*", se refiere al séquito acompañante.

Según el catálogo de actores que da la inscripción de Delos, "*Soteria*" (Gentili, op. cit. pág. 19), el número usual de actores era: rapsodos, *κλθαροδοί, κλθαρισται, χορευται...*, y tocadores de flauta. Por la evidencia epigráfica, parecía haber un solo coro cómico de siete u ocho miembros.

(31) A tenor de la duración de la permanencia en escena, los actores principales y sus papeles son:

1. En "*Anfitrión*": Actores que interpretan a Blefarón y Bromia.
2. En "*Asinaria*" : Actores que interpretan a Demeneto y Diábolo.
3. En "*Aulularia*" : Permanece casi todo el tiempo en escena el actor que interpreta a Euclión y Eunomia.
4. En "*Báquides*" : El actor que interpreta al senex Nicóbulo.
5. En "*Casina*" : El actor que interpreta el papel de Cleóstrata, y que permanece todo el tiempo en escena.
6. En "*Epídico*" : El actor que interpreta a Epídico.
7. En "*Menaechmi*" : Actores que interpretan al senex Demifón y al adolescente Eutíco.
8. En "*Persa*" : El actor que interpreta el papel del esclavo Tóxilo.
9. En "*Poenulus*" : El actor que interpreta a Hannón.
10. En "*Pséudolo*" : El actor que interpreta a Balión.
11. En "*Rudens*" : El actor que interpreta al senex Démones.
12. En "*Estico*" : Actores que interpretan a Gelásimo y Epígnomo.
13. En "*Truculentus*": El actor que interpreta a Diniarco.

Esto en lo que a duración de permanencia en escena de los actores principales se refiere, pero otros problemas preocupaban a Plauto, como el de la creación que de su personaje hiciera un actor, y que es común a cualquier autor teatral. El mismo Plauto, en *Bacch.* v. 214-5, observa que una interpretación deficiente puede arruinar una

buena obra (*"Etiam Epidicum, quam ego fabulam aequae ac me ipsum amo. / Nullam aequae inuitus aspecto, si agit Pellio..."*).

De otro lado, y como dice Gentili, "Theatrical...", pág. 15 ss., se estaba creando un metateatro en la segunda mitad del s. III a. J. (Dándole a este término el sentido de que el teatro romano de la época, construía temas sobre otros ya extinguidos). La improvisación de una forma teatral romana, a partir de otra ya consagrada, la griega, con títulos y contenidos griegos, origina importantes fenómenos de contactos entre las dos culturas. Como dice Gentili, uno de los problemas más inquietantes es el de las técnicas de adaptación teatral utilizadas. "¿Por qué medios -se pregunta Gentili- Roma tiene acceso a los textos teatrales griegos?. Poseen los romanos ediciones propias, o solamente los textos de las compañías teatrales itinerantes de la Magna Grecia?".

Desde luego, la vida teatral de las ciudades griegas en el siglo IV a. J., incluía, sobre todo, el foco cultural de la Magna Grecia y del S. de Italia. Como sigue diciendo Gentili, en la misma obra, pág. 17: "Ya Pickard-Cambridge, 'The Theater...', pág. 295 ss., nos habla de colectivos de actores napolitanos (Plut. Br. 21), y de Siracusa, I. G. XIV, 12-13, y P. Ossi en 'Frammenti epigrafici sicilioti', Riv. Storia Antica I, 1900, pág. 62 ss., nota 41, pero, sobre todo, Cicerón en Pro. Arch. 5, 10, quien habla de cantera de actores en Regio, Locri, Nápoles y Tarento"; (cf. T. B. L. Webster en "Greek...", pág. 143-6). Tito Livio en XXIV, 24, 23, menciona al famoso actor Aristón, que desarrolló su actividad en Siracusa al final del s. III a. J. Pero la formación de compañías estables que promovieran la profesionalidad de estos actores, tiene lugar también precisamente en esta primera mitad del siglo III (cf. G. M. Sifakis, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London, 1967). Pero, al parecer, el actor preferido de Plauto fue Pelio (cf. T. Frank, "The actor Pellio", A. J. P., LIII, 1932, pág. 248 ss.).

Gentili continúa diciendo que "la exhaustiva información de la inscripción de Delfos, 'Soteria', nos habla de cómo estaban compuestas las compañías teatrales de la época plautina. Evidentemente, en esta época el teatro ha asumido ya formas y funciones diferentes a las originales del s. V. a. J., puesto que se necesitan actores virtuosos, y unos textos sabiamente adaptados e interpretados".

(32) Para el estudio de este apartado, hemos consultado a D. Luis Gil en "Comedia...", págs. 61 ss., y págs. 151 ss. Uno de los temas principales abordados por este autor, es el de la evolución de los personajes cómicos desde la *'Αρχαία* hasta Plauto (vol. 72, pág. 164): "De otro lado, la originalidad de estos 'tics farseschi' de los tipos plautinos (entre los que se encuentra, por ejemplo, la rivalidad amorosa entre padre e hijo, senex enamorado), que una serie de autores atribuyen a las cuatro 'personae oscae', Maccus, Bucco, Pappus, Dossenus, de la atellana, se ha demostrado (Wehrli, 'Motivstudien zur griechischen Komödie', Zurich-Leipzig, 1936, cap. IV 'Die Vater-Sohnrivalität', y cap. V, 'Die Prellung der Vaters', 70-97), que pueden remontarse a la *'Αρχαία* no ya en determinados pa-

sajes de Aristófanes, sino en la Karianno de Ferécrates (frag. 71-74 Edm.). El curioso pacto de Demeneto con su hijo Argiripo en la 'Asinaria', a saber, el de darle veinte minas y así no perder a su amada Filenio, a condición de que le deje cenar y pasar una noche con ella (v. 736), así como el apólogo del 'Estico' (el viudo, que habiendo dado en matrimonio a sus dos hijas, pretende de ellos que le paguen sus aventuras para evitar así dilapidar la hacienda, verso 539-69); todo esto se aviene asimismo mucho más al espíritu de la comedia ática y el medio ambiente social de la Atenas del siglo IV, que a las circunstancias de la familia romana de la época de Plauto. Los pretendidos elementos de innovación plautina de Plauto, o mucho nos equivocamos, o pertenecen a la herencia jovial de la Mése, y las primeras fases de la Nea. Bien los tomara Plauto directamente de sus modelos griegos, o los recibiera indirectamente a través de la atellana (hipótesis que viene a complicar innecesariamente los hechos; cf. Süß, De personarum antiquae comediae Atticae usu, Diss. Giess. Bonn, 1905)".

La opinión más generalizada parece ser la de que en tipología Plauto se vuelve hacia Aristófanes (cf. P. Grimal, "Le Truculentus...", pág. 545: "Según el profesor Barchiesi, el que Plauto presente a sus personajes soñando, meditando, corriendo, es una novedad con respecto a Menandro, discípulo, por otra parte, de Teofrasto y posible admirador de sus 'Caracteres', aunque, como dice Lesky, op. cit. pág. 678, Menandro infundiera a sus personajes una evidente individualidad y un retorno a Aristófanes, visible, por ejemplo, en el tema del personaje Diceópolis-Pseudolo"). Claro que las innovaciones plautinas son numerosas, ya que, como dice L. Gil (vol. 1, pág. 62 ss.): "Los personajes secundarios, los figurones tradicionales (soldado fanfarrón, filósofo, alcahueta, cocinero, parásito) pasan en Plauto a tener un role-titre".

Se rompen los esquemas tipológicos, pues como dice Grimal, "Truculentus..." (pág. 539): "En 'Truculentus' triunfa la cortesana y no la novia, en el 'Miles', la cortesana triunfa sobre el soldado chasqueado, cosa muy rara en la Nea. La comedia burguesa menandrea termina siendo una sátira espantosa (pág. 540)".

(33) Forberg en "De salutandi...", pág. 10, ss., hace un excelente estudio de la fórmula diciendo: "En Menandro y en otros fragmentos de Comedia Nueva, el saludo es: Sam. 81: Χαῖρε, δέσποτα y en 312: Χαῖρε σὺ. Cf. Kock, frag. II pág. II, pág. 402, 297, y frag. III pág. 96, 829. Con 'salve' sin alocución adjunta se relaciona el χαίρετε, de Pax. 149".

(34) Forberg en "De salutandi...", pág. 10, dice: "En las fórmulas de Plauto que llevan el pronombre 'mi' unido las hace más amables. (Creemos que es la indicación del parentesco que une a los distintos personajes recién reencontrados en la anagnórisis). Se encuentran en: Ep. 439: Χαῖρε φιλότιμη γυναῖκα; Cit. 73: Χαῖρε πάππα φιλότιμη. Con el magnífico saludo de este tipo en Poe. 1050: 'O mi hospes salve multum'; cf. Men. Geo. 41: ὦ χαῖρε πολλά. Μυρρίνη. Finalmente en Arist. encontramos las mismas fórmulas en Acch.

176: Χαῖρ' Ἀμφίθεε; Lis. 6: Χαῖρ' ὦ Καλονίκη; Ran. 184: Χαῖρ' ὦ Χάρων, χαῖρ' ὦ Χάρων, χαῖρ' ὦ Χάρων, 272: Χαῖρ' ὦ δέσποτα; Ec-cl. 477: Ἀλλ' εἴμι σὺ δ' ὀγδαίνε.

(35) Enk, en su edición de "Mercator", pág. 85, dice: "'Quid ais?', responde a las palabras griegas τί φης; . Cf. Sof. Filoc. 805: Τί φης; τί σιγᾷς; 951: Τί φης; σιωπᾷς; Menandro fr. 133, Kock, Comicor. fragm. II, pág. 256 A: Οὕτως ἄκρατον, εἶπε μοι πῶς; B: Τί φης; Merc. 492, 516-17, 535". Ussing en su edición de "Anfitrión", pág. 52, dice que esta fórmula lingüística se utiliza como paso a un nuevo tema.

(36) Aunque hay numerosos estudios sobre el tema, nos ha parecido conveniente citar aquí algunos de los más representativos: F. Della Corte, La Tipologia del personaggio della palliata, Actes IX^e Congrès Ass. G. Budé, París, 1975, I; S. Magistrani, "Le descrizione fisiche dei personaggi in Menandro Plauto e Terenzio", Dion. XLIV, 1970, pág. 79-114; de este excelente estudio se deduce que, frente a Menandro y Terencio, que evitan la caricatura de sus personajes, y los mantienen siempre en su ámbito, Plauto incide en el aspecto cómico, acentuando la figura del personaje en su aspecto físico. Cf. C. Garton, "Characterization in Greek Tragedy", J. H. S. 1957, pág. 247-254.

(37) Petersmann, en su comentario de "Estico", pág. 37 ss., dice que en la tipología menandrea hay, naturalmente, gran influencia de "Los Caracteres" de Teófrasto, y toda la escuela peripatética aristotélica (cf. W. Kraus, en su edición del Díscolo, Stuttgart, 1960 pág. 7 ss.). "La diferencia entre Teófrasto y Menandro-continúa Petersmann- es que este último convierte una mera tipificación en individualidad" (cf. A. Lesky op. cit., pág. 691).

(38) Dice este autor: "Ferécrates, contemporáneo de Aristófanes (s. V a. J.), compuso tres piezas, denominadas con nombres de heteras: Θάλλατα, Κοριαννώ, Πετᾶλη (cf. frags. 51-56, II 226-228, 67-78, II 230-234; 134-140, II 256-258 Edm.). En los fragmentos de la segunda se encuentran con trazo firme los rasgos del tipo".

(39) Cf. A. Traina, "Comoedia...", pág. 11, quien dice: "El ardor de la comedia ática griega de Aristófanes con el fervor de vida que transfería, se atenúa en el acendrado humanitarismo de la comedia burguesa menandrea. La escena es ahora Atenas, pero podría ser el mundo, por lo que hay de sentimientos e intereses en contraste. El individualismo y el cosmopolitismo, ese ξένος πανταχοῦ εἴμι, el cual había mencionado ya Aristipo (Xen. Mem. 2, 1, 13), la esclavitud justificada en Aristóteles (Eth. Nic. 1161, B₅: ὁ δοῦλος ἐμ-

ψυχον ὄργανον, pasa a ser luego en Varrón el *instrumentum uocale* (Rust. I, 17, 1). Aunque el mismo Aristóteles reconocía que a ellos se les debe en cuanto a hombres la *φιλία* que les era negada en cuanto esclavos. (Una valoración equilibrada entre el paso del sentido de esclavitud de Grecia a Roma, se encuentra en J. Vogt *Sklaverei und Humanität im Klassischen Griechentum*, Akad. Mainz, 1953, pág. 18); L. Gil, E.C. 72, p. 165 ss., dice: "Comparando el tipo de esclavo menandreo con el plautino, Mac Cary ('Menander's Slaves: Their Names Roles and Masks', T. A. P. A. 100, 1963, p. 277-293), llega a la conclusión de que entre uno y otro media una diferencia de grado. El esclavo menandreo resulta inoperante a la postre, es respetuoso con sus amos, y no se sale del orden moral y social establecido. El de Plauto, en cambio, es eficaz, mira a sus dueños con condescendencia y actúa fuera del orden moral y social de la pieza". Más adelante el profesor Gil sigue diciendo (p. 170): "Plauto crea tipos como Crísalo, Pséudolo, Tranio etc., cuando las condiciones serviles de su época no eran las más idóneas para imaginarse a partir de ellas extravagancias excesivas en los esclavos". Cf. Arnott, "Plauto, uomo...", p. 206 ss., quien dice: "Hasta hace poco se creía una innovación o creación del poeta romano a partir de sus originales griegos, de la figura del esclavo. Pero con la aparición de los fragmentos del 'Aspis' menandreo, las cosas cambian. En esta obra griega el esclavo actúa como ejecutor de estrategias. Plauto rejuvenece y transforma a su modelo griego. Así coloca el papel del esclavo en un monólogo con completa relevancia ya dentro de unos brillantes cántica, por lo que la intriga cobra gran magnificencia haciéndole semejante a un héroe de la mitología griega. Ha enriquecido el vocabulario de los esclavos con vívidos insultos (cf. Pséudolo, 357 ss.)"; cf. P. R. Spranger, Historische Untersuchungen zu den Sklavenfiguren des Plautus und Terenz, Maguncia, 1960, que dice que es notable en Plauto el papel del esclavo ingenioso y tramposo.

(40) Sobre las distintas definiciones y usos de la máscara, cf. J. S. Lasso de la Vega, "Teatro griego y teatro contemporáneo", Rev. Univ. de Madrid, XIII, nº 51, pág. 417, quien dice: "Bajo el signo de la máscara se alza el hombre desde la región de lo accidental al mundo eterno y significativo del ritual. Transforma lo que es en lo que debía ser. A través de la máscara las acciones humanas reciben una nueva dimensión". Y más adelante refiriéndose en concreto a la máscara griega, dice: "El disfraz y, sobre todo, la careta pertenecen al 'sacer ludus' como la gran señal de estilización. A través de la máscara todos los sucesos son reducidos a un suceso singular, que es al propio tiempo divino". Cf. Balil, "Decorado...", p. 354 ss., que dice: "La antigua máscara, por el hecho de que no incluía el rostro o máscara propiamente dicha, sino también la peluca, se diferenciaba de nuestro concepto usual de máscara (cf. Aulo Gelio, V, 7: 'Las máscaras cubrían toda la cabeza del actor, y el cabello se coloreaba para adecuarlo al papel. Así, en general, el viejo aparecía con cabellos grises o, en algunos casos, parcialmente calvo; el joven los tendría por lo común oscuros, y los esclavos, en su mayor parte rojos')". Beare, "La escena...", pág. 169 ss., dice: "Un gramático tardío, Diomedes (pág. 489 K: '*Antea galearibus, non per sonis utebantur, ut qualitas coloris...*'), habla sólo de pelucas".

Cf. sobre máscaras griegas trágicas, a: O. Hense, Die Modifizierung der Maske in der griechischen Tragödie, Freiburg., 1905; R. Löhner, Mienenspiel und Maske in der griechischen Tragödie, Paderborn, 1927; G. Th. Rosenmeyer, The Mask of Tragedy. Essays in six greek dramas, Austin, 1963. Para máscaras cómicas griegas, cf. T. B. L. Webster, The Masks of Greek Comedy, Manchester, 1949, quien en resumen viene a decir algo tan interesante como: "El gran número de máscaras mencionado por Póllux en su catálogo (44 cómicas, utilizadas de la siguiente forma: 9 para viejos, 11 para jóvenes, 7 para esclavos, 3 para viejas, 5 para muchachas, 7 para cortesanas, 2 para sirvientas), IV 143-54, no debe sorprendernos, pues, según B. Ortolani (Das japanische Theater, Stuttgart, 1966, pág. 408 ss.) la comparación del teatro plautino con las formas teatrales japonesas nos lleva a la conclusión de que en ambas formas de dramatizar, la alternancia del canto, la recitación, la danza y la música instrumental, requieren un gran número de máscaras (80 en la escena japonesa). 'Al contrario de la máscara del gignker-dice este autor-, que es inmóvil como la de la comedia griega, las máscaras del No son expresivas y simbólicas. A diferencia de la griega, la máscara japonesa tiene la posibilidad de mudar de expresión según la secuencia que representaba el actor (lo que nosotros consideramos que Plauto consigue con ayuda de la substitución lingüística), bien de llanto, alegría, o tristeza"; L. Bernabo Brea, "Le maschere liparesi della commedia nuova", Dion. L., 1979, pág. 167; muy interesantes son las conclusiones de A. Balil, "Decorado...", pág. 358 ss., que habla de la evolución de la decoración de las máscaras, desde Tespis, con blanquete de zumo de uva, a Frínico, que las pinta de distintos colores para la diferenciación de sexos (negro masculinas, blanco del estuco en las femeninas). Según este autor, es con Esquilo cuando se introducen máscaras pintadas de varios colores. Se basa Balil en pinturas vasculares del 470 a. J. "en donde aparece un rostro femenino abayalde, de facciones serenas y cabello dividido por raya central". Habla también este autor del catálogo de máscaras trágicas de Póllux (IV, 133-4), que da 28, divididas en 6 de viejo, 8 de jóvenes, 3 de esclavo, 11 de mujeres. Balil asegura que Póllux se basa en un texto helenístico perdido, y que debe corresponder a los usos y costumbres teatrales de fines del s. IV a. J. . "A partir del 400 a. J. -dice este autor- las máscaras cómicas conservadas en las artes figurativas responden a sus orígenes religiosos, con grandes ojos exoftálmicos, narices pequeñas, bocas grandes, distendidas en una mueca o muy abiertas, según la famosa 'risa sagrada' (Webster, 'Monuments...'), se deben estas muecas a la nueva temática teatral, a la substitución de las farsas mitológicas por parodias de las tragedias, o el súbito interés por la clase media que aumenta también el número de tipos populares. Algo distinto sucede, en cambio, con las máscaras femeninas, cuya serenidad y belleza revela el influjo estático de los tipos utilizados en las tragedias. Vasos italiotas de Gnathia documentan con cierto detalle estos tipos de máscaras. La interrelación de máscaras trágicas y cómicas debió producirse, probablemente, en el marco de las representaciones de parodias de tragedia cuyo carácter excluía totalmente la utilización de máscaras grotescas. En la Comedia Nueva, respondiendo a la temática y repertorio de los textos, faltan ya las divinidades, máscaras manieristas

en donde los detalles son muy numerosos, así algunos viejos y esclavos son calvos, mientras es frecuente en otras máscaras la 'stefane' o 'spectra' con o sin bucles, y algunas con rizos. En las máscaras femeninas, los peinados denotaban la condición de quienes las llevaban: cabello corto = condición servil, color rojo = carácter vengativo y cruel"; cf. J. Gregor, "La maschera sulla scena", Dion. I, 1929, pág. 114 ss.; K. G. Kacher, "Ueber Wesen und Werken des Theatermaske", Antaios, XI, 1969, pág. 192-205; G. Krien, "Der Ausdruck der antiken Theatermasken nach Angaben in Pollux Katalog und in der pseudaristotelischen 'Phisiognomik'", Oest. Jahr. XLII, 1955, pág. 117; P. Chivon-Bistagne, "Le demi-masque", Rev. Arch. 1970, pág. 160 ss.; B. A. Taladoire, Commentaires sur la mimique et l'expression corporelle du comédien romain, Diss. Montpellier, 1951 pág. 31 ss., dice: "El maquillaje servía para demostrar la edad y el sexo: blanco para los viejos, negro para los jóvenes, rojo para los esclavos".

(41) Aunque hay otros muchos estudios sobre máscaras en las artes figurativas, nos ha llamado la atención el de A. Balil, "Estudios sobre mosaicos romanos", Bol. Sem. Art. Arq. XXXIX, Valladolid, 1976, pág. 10 ss. Cf. en esta misma línea, L. Chamonard, "Les mosaïques de la maison des masques", Explor. Arch. de Delos, XIV, 1933, pág. 20 ss. cf. sobre la ausencia de máscaras en las pinturas de los vasos fliacos, Pickard-Cambridge, "Dithyram...", pág. 229 y M. Bieber, "The History...", fig. 372.

(42) La problemática de que en época plautina no se utilizaban máscaras se debe, entre otras cosas, a la noticia de Diomedes pág. 489 K (ya mencionada en este trabajo en pág. 941), de que al principio solo se utilizaban en la escena romana pelucas, no máscaras, y que el actor Roscio, debido a su bizquera, las introduce en la escena romana (Cic. N. D. I, 28, 79), pero como dice muy bien E. Bieber, "Mask on the Roman Stage", Class. Quart. XXXIII, 1939, pág. 146: "Era habitual citar a Cicerón en apoyo de Diomedes, y no debemos descartar la posibilidad de que este haya fundado su afirmación en un error de interpretación de aquel, pero no resulta totalmente claro si Cicerón quiere decir que Roscio representaba a veces sin máscara. Frontón (Elog. 5, 1, 37), afirma que Esopo, el gran actor contemporáneo de Roscio, llevaba máscara, y que acostumbraba a estudiarla cuidadosamente antes de salir a escena. El mismo Cic. (De Div. I, 37, 80), habla de su *'ardor uultuum atque motuum'*, argumento que se ha empleado para afirmar que los actores actuaban sin máscara, pero Cic. en De Orat. 2, 46, 193, aclara que: 'los ojos del actor, transportados por la pasión, se ven brillar a través de la máscara'. El mismo Plauto en Poe. 123 y 126, hace decir al actor-prólogo que se retira para transformarse en un personaje diferente, es decir, para caracterizarse". F. Della Corte, "Maschere...", pág. 164, tan lúcido en otras ocasiones en este mismo trabajo, asegura ahora que "la máscara en la palliata solo era un expediente necesi-

rio en la comedia de los simillimi, indispensable para el equívoco, Ánfitrión/Zeus/Sosias/Mercurio, así como para los dos hermanos Menecmos, y para los dos Baquis, que debían asemejarse de este modo: '*Sicut lacte lactis simile est*' (fr. V. Questa, 2), pero para el resto de las obras, las máscaras no son necesarias, a no ser que se desempeñen papeles femeninos. O. Navarre, "El teatro...", pág. 225-6, aclara el asunto con la brillantez acostumbrada: "La aparición de un actor-dice- con su caracterización adecuada, aclara muchas dudas a los espectadores. Por la máscara, el público se enteraba rápidamente de la edad, la condición, el carácter. Es una convención que había pasado del teatro griego a la comedia 'palliata' romana". P. Grimal en Le théâtre a Rome, Actes IX Congrès Ass. G. Budé, París, 1975, I, pág. 289, viene a resumir que los actores de Plauto actuaban sin máscara. M. Llarena, "La relación...", pág. 155, dice: "Sobre el uso de la máscara, cf. O. Ribbeck, Die römische Tragödien, Leipzig, 1875, pág. 661, quien dice que la máscara se empieza a utilizar después de Plauto y Terencio, así como C. Saunders, 'The Introduction of Masks on the Roman Stage', A. J. A. 32 (1911), pág. 58 ss., quien se basa en la palabra '*uultus*' encontrada en el texto de algunas obras, para creer que no se utilizaban máscaras en las comedias de Plauto. Contra esta teoría, cf. Taladoire, "Commentaires...", quien asegura que la referencia al "rostro" se encuentra también en Aristófanes y Eurípides y no se duda de que estas obras eran escenificadas con máscara.

Lo que dice Taladoire parece apoyar nuestra teoría de que el término "*uultus*" no sería más que la clave lingüística para crear "nuevas máscaras" (tal como veremos en el estudio suplencial de las mismas). Porque lo importante, desde nuestro punto de vista, es acertar con el valor simbólico y no literal del término. Así es que pensamos que la creación de las distintas máscaras mediante suplencia lingüística, con terminología recurrente a partir de la cual el espectador empieza a imaginar la máscara deseada (caso de "*uultus*"), que hace que se conserve la identidad personal por encima de la máscara rígida, es el gran hallazgo del teatro romano en general, y de Plauto en particular. (Cf. M. Vilanova, "A la búsqueda de la identidad escondida. Antonio Carreño y las máscaras", Cuadernos hispanoamericanos, nº 387, Sep. 1982, pág. 612 ss., que viene a reseñar la ansiedad del actor ante la pérdida de identidad de su personaje por influencia de la máscara, y los métodos usuales para evitar tal ansiedad). Por tanto el empleo de la máscara unido a un lenguaje posibilista, hace que los temas sean presentados de una forma descarnada, que a la vez "desenmascara" a los enmascarados.

CONCLUSIONES GENERALES

Y

PORCENTAJES

Como corolario de todo lo expuesto hasta aquí, advertimos en el teatro de Plauto la existencia de un código lingüístico estructurado que sirve para la comunicación entre el actor y los espectadores, cuyas claves lingüísticas formularias y su recurrencia en las mismas situaciones, sirven para que dichos espectadores se enteren bien de lo que pasa y de la escenografía en el escenario, o bien imaginen la escenografía inexistente y se aprendan las situaciones.

Son un conjunto de fórmulas sustanciales (empleamos este título de acuerdo con la definición de que el nivel semántico es la sustancia del significado, frente a la morfosintaxis o forma del significado, y las etiquetaremos convencionalmente como F^S), heredadas en su mayor parte del teatro griego, en donde se utilizaban con el mismo valor sugerente escenográfico con que las utiliza Plauto, y aplicadas a las mismas situaciones. Por ejemplo: a) fórmulas lingüísticas con deícticos + nombres de edificios o lugares: informan de la ambientación de la obra y su situación. Lo mismo que en el teatro griego en Esq. Per. 3-4: *Καὶ τῶν ἀφνεῶν καὶ πολυχρύσων ἐδράνων φύλακες κατὰ...* Ag. 2-3: *Ἦν κοιμώμενος στέγαις Ἀτρειδῶν ἔγκαθεν, κυνός* Sof. Elec. 10: *Τε δῶμα Πελοπιδῶν τόδε...*; Eur. Alc. 1-2: *Ἦ δώματ', Ἀδμήτει...* entre otros ejemplos; b) fórmulas lingüísticas formadas por verbos de movimiento + sustantivos: movimiento de actores (entrada o salida de escena) c) fórmulas lingüísticas con verbos de "golpear" y variantes + "puertas": anuncio de entrada en escena.

Dicho conjunto de fórmulas, independientemente de sus tradicionales funciones escénicas o escenográficas, o junto con ellas, va delimitándose en el lenguaje teatral plautino, por oposiciones lingüísticas, dando lugar a campos semánticos específicos. Así el campo semántico de la deixis (especialmente en primera persona), viene dado por oposiciones formularias del tipo:

Deícticos solos (1ª), sin contexto aclaratorio ("*hic haec - hoc*"):

Ambigüedad escenográfica que se adapta a las distintas situaciones

Deícticos de 1ª + determinados verbos:
"*Hic habet*" / "*habitat*"

Hacen imaginar casas en escena, que son las más usualmente sugeridas lingüísticamente en las obras plautinas.

Más adelante veremos cómo este campo semántico de la mostración, aplicado no solo a la escenografía ambiental, sino también a los personajes que intervienen en la obra, supone, por paralelismo (escenografía ambiental \longleftrightarrow caracterización de personajes), una posible realidad.

Esta propiedad semántico- mutante, hace que las expresio-

nes deícticas sustanciales sean transformativas (las notaremos convencionalmente F^{S-d}_T), bien a) por encuadrarse en un contexto adecuado, b) por transferencia del significante, por contigüidad con los significados: "*Hic*" = "Aquí"/"*Hic habitat*" = "Vive aquí" ("casa") c) por causas psicológicas, históricas o culturales en general.

Algunas de estas fórmulas tabuizan los contextos en los que aparecen al operarse en ellas la mutación. Así: Deíctico+contexto = "casa"/ Preposición + deíctico + contexto ("*ad hanc*") \neq "casa de lenocinio y/o prostitución". Las notaremos $F^{S-d}_{(a)T}$.

Otras de estas mismas fórmulas sustanciales, poseen un núcleo semántico estimulante de la capacidad reproductora imaginativa del espectador. Dicho núcleo semántico es adaptable a diferentes tipos formularios, y Halliday (cf. M. A. K. Halliday, Some Aspects of the Thematic Organization of the English Clause, R M- 5224 PR, Santa Mónica, California, RAND Co. , 1967, págs. 37-81), lo llama foco de información definiéndolo como "el constituyente en el que se encuentra información nueva y no dada, y a menudo lleva un acento muy fuerte". Nosotros recordamos, entre otros, el caso de "*domus*" en las siguientes oposiciones: "Deícticos + "*domus*" = "Casa"/ "*Ibo domum*" = "Salida de escena" ("casa") / "*domo doctus*" = "Por propia experiencia". Se suele admitir que el contenido semántico del "foco" es estructuralmente independiente de los restantes componentes (véase "*hic*" / "*domus*"; "*ibo*" / "*domum*"; "*domo*" / "*doctus*"). ($F^{S-d} + n-a_T$).

Otro amplio campo semántico en el lenguaje teatral plautino es el no deíctico (F^S), cuyas causas generativas son diferentes a las del campo deíctico y afectan sobre todo a necesidades de actuación (movimiento de actores) o especialmente teatrales (economía de actores), vestuario o caracterización.

Por último reseñaremos un campo semántico muy especial, pues aunque está dentro de la deixis, posee mecanismos para la deixis in phantasma. Son situaciones "muy teatrales" con elevado tono paratrágico en la mayoría de los casos. Nosotros consideramos que estas expresiones, aunque implícitas en el mundo deíctico (que integra algunas de sus fórmulas), sufren en la deixis in phantasma el mecanismo del traslado de la acción inmediata a la representación teatral (de acuerdo con A. García Calvo, "Del Lenguaje...", p. 390). Por ejemplo, una vez presentados lugares, edificios y personajes, e incluso desvelada parte de la trama (mundo del "aquí", de la acción inmediata), dos personajes van a iniciar el diálogo (ámbito de la representación), y uno de ellos pronuncia la fórmula: "*Quoniam uox mihi (hic) prope hic sonat?*", que es la que, debido a su tono paródico-solemne, traslada la acción de un ámbito a otro.

Pero ¿cómo se delimitarían ambos campos semánticos (deíctico/ no deíctico), en el amplio espectro de la lengua teatral de Plauto?

Según J. Gruber, Studies in Lexical Relations, Diss. presentada al MIT, multicopiada por el Ind. Univ. Ling. C, 1970, los campos semánticos se delimitan por los siguientes procesos, ade-

más de, claro está, por las oposiciones lingüísticas: a) un nivel de representación previo a la inserción de piezas léxicas- o de algunas de ellas-, pero en el que las estructuras correspondientes están "completas" (lo que nosotros llamamos fórmulas lingüísticas sustanciales); b) ciertos nudos, los más cercanos a la raíz (nuestros deícticos), que se rotulan por categorías nocionales o de contenido semántico (o acaso pragmático), tales como "tema", "calificador", "agente", "suceso", etc. (por ejemplo: "*hic*", "*hic ante portam*", "*hic ante aedem*", "*hic habet*", que traducen respectivamente: "casa" (o "escenario", o "ciudad"), "vestíbulo" (en dos casos), "casa de"; c) la existencia de "transformaciones" (que nosotros hemos llamado "procesos transformativos"), se introduciría en el sistema antes de insertar determinadas piezas léxicas.

Pero el proceso transformativo formulario no es tan claro ni se produce por causas tan evidentes como las que nosotros hemos pretendido sistematizar, y, en ese sentido, reproducimos aquí lo que dice V. Sánchez Zavala en Semántica y sintaxis en la lingüística transformatoria / 1 (compilación), Alianza Univ. 84, Madrid 1974, p. 469 ss.: "Una vez más parece que no tiene mucho sentido la propuesta de que la inserción léxica es una operación que inserta una determinada pieza léxica en el lugar de un indicador sintagmático, quien representaría su significado. Pero en toda rúbrica o entrada léxica ocurre lo mismo, esto es: sucede un complejo trasunto de estructura conceptual, matiz, presuposiciones, etc. La semántica generativa ha intentado incorporar los dos supuestos siguientes, relativos a las oposiciones de inserción léxica: 1) cada operación de este tipo introduce una pieza P, sin ningún contenido semántico intrínseco, 2)

esta pieza reemplaza a un subindicador sintagmático" (caso de deícticos solos en Plauto, a los que identificaríamos con P, que insertados en determinados contextos o "rodeados" de otros apéndices lingüísticos, se convierten en indicadores sintagmáticos, o lo que nosotros llamamos "fórmulas lingüísticas que hacen imaginar..."). Pero nosotros consideramos semánticamente rentable la ambigüedad de estos deícticos, al ser adaptable a las diferentes necesidades teatrales.

Sin embargo, y, en general, estas propiedades semasiológicas de las fórmulas lingüísticas que integran los diferentes campos semánticos del teatro plautino dependen esencialmente de la sorprendente capacidad onomasiológica de Plauto, y nos demuestran que este autor era consciente de las necesidades de economía en el lenguaje teatral y, lo que es más importante, del peligro que suponía ofrecer una relación expresiva encorsetada dentro de la cual, la imaginación del público quedara atrapada en el aburrimiento. Ella, al contrario, es incentivo, manantial expresivo renovador e inagotable para el que ve la obra.

DIFERENTES CAMPOS SEMÁNTICOS DE SUGERENCIA ESCENOGRÁFICA EN EL
TEATRO PLAUTINO

(Cf. lo dicho sobre el tema en cap. II, págs. 124-137).

Dos son los campos semánticos (deíctico/ no deíctico), generadores de la gran riqueza formulario-lingüística, que proveen de informaciones teatrales tan esenciales como los edificios de un posible decorado, ciudad de la acción etc., o suplencias escenográficas tan sofisticadas como el olor humano o el promiscuo de un banquete. Pero ¿por qué dos campos y no más, y cuál es su delimitación?. Según A. García Calvo, "Del Lenguaje...", págs. 340-44: "Para entrar en el campo deíctico lo que se usan no son precisamente las palabras mostrativas, sino eso que han de tener (en lugar de significado) así tales palabras como los índices deícticos en general, ya consistan en palabras, ya en clíticos de palabras, ya en desinencias o características como las personales y temporales de los verbos, ya también en gestos de dedo u otros debidamente configurados como señas indicadoras, que son los que se tiende a considerar como el sistema originario de los índices mostrativos. El campo pregramatical al que la consideración de los índices deícticos nos introduce es el mundo o lugar donde se está hablando (de ahí que nosotros consideremos la posibilidad de su existencia), no el mundo al que el lenguaje se refiere (nosotros lo consideramos campo no deíctico), sino el mundo donde se produce (nosotros campo deíctico). Así es que-continúa A. García Calvo-, hay que contar en primer lugar, con un mundo sobre el que actúe el lenguaje (nosotros campo deíctico), y segundo, que no basta con la hipótesis de un mundo en general, sino que se imponen dos: uno, el de la mostración, al

que se refieren apuntando los índices deícticos, y otro el de la significación, al que pretenden referirse por su significado, las palabras que lo tengan. Uno es el mundo en el que se habla (deíctico), y otro el mundo del que se habla (no deíctico)".

De acuerdo, pues, con A. García Calvo, si la palabra ideal "*hic*" no tuviera un mundo referencial "*haec domus*" no podríamos hacer mención de "campo semántico no deíctico que hace imaginar escenografías o caracterologías, puesto que sin significados no podríamos hacer referencia a dicho campo". Por último, añade García Calvo, "ese es el único mundo (aquel del que se habla) el que puede conocerse, en el sentido de 'hacerse idea de él' (nosotros hemos utilizado la terminología "hacer imaginar", "suplir", "sugerir", y otros), para lo cual se requieren palabras ideales (para nosotros "*domus*", "*aedes*"), mientras que ese mundo en el que se habla no puede en ese sentido conocerse en tanto no haga más que estar aquí como lugar de la actividad lingüística, y no se convierta al hablar de él en un mundo de cosas de que se habla" (o de otro modo, que "*hic habet*", nunca podría ser "casa", si antes "*domus*" no hubiera aparecido en fórmulas como "*domi nunc habeo*" (Ep. 542, etc.)).

Esto es que "el campo semántico estático de la deixis (de 1ª persona)", hubiera pasado a ser un campo semántico referencial en virtud de esas palabras-núcleo que continuamente han hablado de él.

El verdadero campo semántico "reproductor de imágenes", resulta ser, sin embargo, el no deíctico frente al deíctico que es

vacuo, meramente teórico. ¿Cómo se interconexionan ambos campos semánticos de manera que el "aquí" ("*hic*") pase a ser "casa", "ciudad", "personaje"? Según A. G. Calvo "Del Lenguaje...", pág. 355: "Hay un trance intermedio que revelan los nombres propios".

No estamos muy de acuerdo con A. García Calvo en este último punto, aunque desde luego este proceso sea esencial (nosotros lo hemos ido señalando en la gradación formularia de los diferentes capítulos de esta tesis. Así para "casa de tal o cual personaje": 1º deícticos solos [cap. II, págs. 138-194]; 2º "*hic habet*" / "*habitat*" [cap. II, 195-202]; 3º Deíctico + nombre del dueño del edificio [cap. II, págs. 203-209]). Para interpretar el "*hic... habito*" de Sosias (v. 356) como "casa de Anfitrión" (y no de Sosias), hemos de haber leído antes el v. 97-8 (prol.) en donde el lar dice con un gesto: "*In illisce habitant aedibus / Amphitruo...*" (cf. cap. II, págs. 195 ss.). Pero son inevitables otras connotaciones (hoy sabemos que Sosias es esclavo de Anfitrión, y que este es el protagonista, y por tanto su casa sería también el edificio protagonista; o bien nos servimos del contexto). Esto es, una serie de procesos sumamente intelectualizados como los que aduce García Calvo cuando dice: "'Mapa' para topónimos y 'cuadro' de relaciones sociales para prosopónimos" (op. cit. pág. 356).

El tema de interacción de ambos campos semánticos (deíctico/ no deíctico) para una correcta interpretación o producción de imágenes se complica así cuando nos remitimos al público plautino (que no sabe de contextos, probablemente no ha visto nunca la obra, posiblemente no ve más que un edificio en la escenografía, y se pre-

gunta si será de Sosias o de Anfitrión, y a la altura de los versos 97-98, seguramente no está en situación de imaginar cosas). Así es que hay que aceptar la evidencia de que, en un primer momento, las fórmulas lingüísticas sugerentes de escenografía no se interpretaran bien, y se volviera a ellas una vez recibido el estímulo lingüístico conveniente (por ejemplo en "Anfitrión" a la altura de los versos 362 ss. (cf. cap. II, pág. 243)), en donde la discusión de amo y criado en escena sobre la pertenencia del posible edificio escénico, ya no dejaría lugar a dudas a la hora de interpretar el v. 365. Esto viene a decir que la interconexión interpretativa de ambos campos semánticos, y la correcta interpretación de las diferentes fórmulas lingüísticas no se debe a otra cosa que a la gradación informativa tan sabiamente dispuesta en un teatro tan didáctico como el plautino (lo que A. García Calvo, op. cit. pág. 364, llama "recurso a las representaciones visuales de la pedagogía lingüística"). Lo interesante es determinar estos nudos de interconexión semántica de ambos campos (labor nada complicada en el teatro plautino dada la linealidad argumental). Y uno de los enlaces entre el mundo deíctico y el no deíctico (o real y ficticio) más importantes, como veremos, es el formado por fórmulas lingüísticas con deícticos + nombre (cf. cap. VIII, págs. 800-809), y conclusiones generales pág. 955, ya que, como dice A. García Calvo, "Del Lenguaje...", pág. 417: "Ambos términos al mismo tiempo (en cuanto forman bloque), señalan como siendo idea y como estando aquí, a una cosa que en virtud de la unión se presenta como una y la misma".

La gradación informativa de la que hemos hablado unas lí-

neas más arriba, nos obliga a presentar las distintas oposiciones que integran los distintos campos semánticos de forma tripartita.

Es decir, que los variados signos de comunicación teatral o fórmulas lingüísticas evocadoras de escenografía en el teatro de Plauto, no han organizado los diferentes campos semánticos de forma díptica, sino en una relación triádica no dicotómica, que conecta el método de estructura semántico-teatral plautino con la teoría semiótica de Peirce o Lacan. (Cf. Ch. S. Peirce, Obra lógico-semiótica, Taurus comunicación, Madrid, 1987, págs. 9-10).

Desde luego que todos los signos clasificados en esta tesis (fórmulas) según los distintos tipos de escenografía que Plauto quiso que su público imaginara, suplen a sus objetos, pero no exactamente en todos sus aspectos, sino con respecto a lo que nosotros llamamos núcleo semántico (que Peirce llama "fundamento" y también Heidegger), susceptible de transformaciones semióticas "que se operan en su interior mismo determinando su capacidad referencial" (Peirce, op. cit. pág. 10), o de otra forma según nuestra opinión: en las letras de "*domus*" está "la casa", y todo "interior" en la palabra "*intus*" ("*intro*").

El proceso de "remisión" de unos signos a otros o, como dice Peirce (op. cit. pág. 21), "el proceso que determina que unos símbolos refieran a otros otorgándoles su sentido", se fundamenta en el hecho de que un signo (fórmula) obtiene su significado por su necesaria referencia a otros signos (fórmulas).

Siguiendo, pues, a Peirce en la elaboración esquemática del código lingüístico de comunicación teatral plautino, consideramos que las fórmulas reseñadas en este trabajo, son signos que se dirigen a alguien (espectador), creando en la mente de esa persona un signo equivalente, o algo más desarrollado (diferentes escenografías imaginadas por el público). Este signo ocupa el lugar de su objeto (lo escenográfico), pero no bajo cualquier relación, sino por referencia a una clase de idea (núcleo semántico de las fórmulas).

Enfrentándonos, pues, con el dualismo congelado del pensamiento lingüístico estructural (lengua/ palabra, paradigma/ sintagma, sustancia /forma, estructura superficial /estructura profunda etc.), mediante un método fundamentalmente ternario, que es el que hemos constatado en el teatro plautino, pasaremos a la elaboración de estas oposiciones formularias y las conclusiones a las que las mismas nos han llevado, así como a sus porcentajes.

I CAMPO SEMÁNTICO DEÍCTICO QUE HACE IMAGINAR ESCENOGRAFÍA Y TIPOLOGÍA

-Lugares ambiguos / Edificios en escena: casas

F^{s-d}

$F^{s-d} (a)/(b)$

Deícticos solos

Deícticos más contexto

Deixis in phantasma-

a) Deícticos (1ª).
(Cf. cap. II, págs. 139-149; 155-172, y conclusiones parciales en cap. II, pág. 149).

Rechazamos las diferentes interpretaciones de los deícticos solos (Marani, Traina), y aceptamos la ambigüedad de los demostrativos.

a') Deícticos (1ª) + determinados verbos.
(Cf. cap. II, págs. 195-209, y conclusiones parciales en págs. 210-212).

Además, en As. 915; Au. 134, 330, 370, 778; Bacch. 592; Cist. 546; Curc. 728, la expresión informa de anuncio de entrada en escena de personajes.

- Las casas sugeridas son las más usualmente evocadas por métodos lingüísticos.

-Posiblemente dichas casas estuvieran realmente en escena.

a'') "Ocultarse en escena" y comienzo del diálogo de actores. (Cf. cap. II, págs. 150-55 y nota 14, págs. 344-348). Para acotaciones "me ocultaré" y variantes, cf. cap. VII, págs. 715-735 .

F^{s-d}F^{s-d} (a) / (b)

Deixis in phantasma

Casas en escena

¿Casas no en escena?

b) Otros deícticos sin contexto: hacen imaginar lugares ambiguos. Cf. cap. III, págs. 172-177.

b') Preposiciones + b'') Falsas salidas deícticos. Cf. cap. de escena. Cf. cap. II, págs. 213-232, II, págs. 179-192. y conclusiones parciales en pág. 233.

Templos y altares en escena

F^{s-d}F^{s-d} (a) / (b)

Deixis in phantasma

-Deícticos + "*fanus*". Cf. cap. II, págs. 323-325. En "*Curculio*" y "*Rudens*", hay posibilidad real de templos en escena, dado que en todas las fórmulas hay deícticos de 1ª persona o imperativos.

Para posibles altares en escena, cf. cap. II, págs. 333-334, y conclusiones en pág. 335.

Partes de edificios en escena

Interiores de casas

F ^{s-d}	F ^{s-d} (a) / (b)	Deixis in phantasma
"Intus" / "intro" = deícticos solos. Cf. cap. III, págs. 390-400 y conclusio- nes parciales en pág. 413. Según lo dedu- cido allí, las fór- mulas evocan casas de lenocinio y / o prostitución, menos en aquellas obras en las que solo se hace imaginar un edifi- cio. Además: los es- clavos evocan el in- terior de las casas de sus amos, y los propios dueños el interior de sus ca- sas.	"Intus nunc" / "nunc intus" y variantes. Cf. cap. III, pág. 414. Además de lo dicho allí, añadiremos: todas estas fórmulas tienen un carácter despectivo, y se re- fieren a meretri- ces y prostitutas que están dentro de las casas.	- Voces en "off" para ha- cer imaginar interiores. Cf. cap. II, pág. 328, y cap. III, págs. 507- 509. - "Hablar a los de den- tro". Cf. cap. II, pág. 466-487 y conclusiones parciales en págs. 488- 489. - "Sternite lectos" y variantes. Cf. cap. III, págs. 490-93. - Interiores "vistos a través de una puerta entreabierta". Cf. cap. III, págs. 494-502, y conclusiones parciales en cap. III, pág. 503.

F^s-dF^s-d (a)/ (b)

Interiores de templos

Cf. cap. II, págs. 326-
327.

Vestíbulos de casas en escena

F^s-dF^s-d (a) / (b)

Deixis in phantasma

Cf. cap. III, págs. 366-370, y conclusiones parciales en pág. 373.

Tema "golpear puertas".

En todos los casos hay anuncio y /o presentación de actores, menos en As. y en el caso especial de Merc. 830. Cf. cap. III, pág. 371.

Cf. cap. II, págs. 297-316, y lo que diremos en págs. 948-949.

Tejados de casas en escena

F^s-d (a) / (b)

Cf. cap. III, págs. 533-535, y conclusiones en pág. 536.

Situación de los edificios en escena: Vecindad de casas.

Cf. cap. IV, págs. 546-49, y conclusiones parciales en págs. 558-561.

Calle de la acción:

"Seruus currens".

Cf. cap. III, págs. 568-574, y cap. IV, págs. 610 ss.

Tiempo de la acción

F ^{s-d}	F ^{s-d} (a)/ (b)	Deixis in phantasma
- La acción en un día: " <i>Hodie</i> " y variantes. Cf. cap. V, págs. 622-23.	" <i>Hic dies</i> " y variantes. Cf. cap. V, págs. 635-38, y conclusiones parciales en págs. 664-667.	

Para amaneceres (" <i>cum luci semul</i> "), cf. cap. V, págs. 639-646, y lo que diremos en pág. 949.	Para amaneceres con distintas expresiones, cf. cap. V, págs. 639-646.
---	---

Para anohecere y noches (" <i>hac nocte</i> " y variantes), cf. cap. V, págs. 649-669, y conclusiones parciales en págs. 669-70.	Para anohecere con el tema de las cenas, etc., cf. cap. V, págs. 649-669.
--	---

Tipología

F ^{s-d}	F ^{s-d} (a)/ (b)	Deixis in phantasma
Cf. cap. VIII, págs. 778-806, y tablas-resumen en págs. 788-799.	Cf. cap. VIII, págs. 800-806.	Cf. cap. VIII, pág. 814 y págs. 818-828.
-En la mayoría de los casos, (sobre todo en fórmulas con " <i>eccum</i> "),	En todos los casos, seguimos las opiniones de Morries (cf. cap. VIII, pág. 815).	

Tipología

F^{s-d}F^{s-d} (a) (b)

Deixis in phantasma

hay anuncio y presentación de actores.

Para autopresentación de actores en escena, cf. cap. VIII, pág. 816.

Estas expresiones, sirven también para informar al espectador del papel o papeles que el personaje desempeña en la obra. Son el anuncio y presentación de los papeles desempeñados en cada obra. Cf. cap. VIII, págs. 807-809.

Creemos que en este último caso, las expresiones remiten solo al campo de la deixis de la persona, informando sobre todo de la oposición "yo" (que no soy tú) / "tú" (tal como se comprueba en Anf. 379).

La insistencia en la entidad, opone al propio personaje "yo" a los demás, y le da carácter de protagonista.

Cf. cap. VIII, pág 815.

II CAMPO SEMÁNTICO DE ENLACE ENTRE EL CAMPO DEÍCTICO Y EL NO DEÍCTICO

Casas	Casas y movimiento escénico	Narraciones
$F^{S-d} + n-a$	$F^{S-d} + n-a + v. m-v.$	F^S
<u>Deícticos + núcleo semántico adaptable</u>	<u>Deixis + núcleo semántico adaptable + verbos de movimiento y variantes</u>	<u>Campo semántico no deíctico</u>
<p>"<i>Hic-haec-hoc</i>" + "<i>domus</i>". Cf. cap. II, págs. 243-46, y conclusiones parciales en pág. 273 y 278 Además: las casas se evocan con un cierto "distanciamiento" espacial de las mismas por parte del hablante. Se trata de hacer imaginar al espectador que la distancia que separa el edificio del actor que pronuncia la fórmula, es mucho mayor de lo que en realidad es (campo no deíctico de interpretación).</p>	<p>"<i>Domus + abire</i>" y variantes. Cf. cap. II, págs. 256-257.</p> <p>En las expresiones con imperativo, la fórmula es una orden de amos a esclavos, o falso tratamiento de esclavo a amo, como en <u>Cist.</u> 596, en donde el esclavo Lampadión trata en "aparte" a su señora como esclava y le da órdenes. Lo mismo ocurre en <u>Poe.</u> 813, en donde el joven trata a los testigos como esclavos. Por lo tanto, la fórmula produce en algunos casos inversión de categorías sociales. En todos los casos se informa de salida de escena de actores.</p>	<p>Narración de temas esenciales del argumento con "<i>domus</i>!" Cf. cap. II, págs. 270-272.</p>

CasasF^s-d + n-a

"Domi" . Cf. cap.
II, págs. 267-269.

Casas y movimiento escénicoF^s-d + n-a + v. m-v

"Ire domum" y va-
riantes. Cf. cap. II,
págs. 257-65 y conclu-
siones parciales en
cap. II, pág. 274.

En todos los casos la
fórmula coincide con
salida de escena de
los propietarios de
sus propias casas, o
de esclavos a casas
de sus amos. Excepcio-
nes son Cap. 451, en
donde Hegión sale de
escena a casa del pre-
tor, y en Stich. 197,
en donde hay falsa sa-
lida de escena.

Con "*ducere domum*" (cf
cap. II, págs. 264-65),
todas las fórmulas es-
tablecen relación con
casas de lenocinio y/o

Campo semántico no
deícticoF^s

F^s-d + n-aF^s-d + n-a + v. m-vF^s

prostitución, y aparece un
cierto tono paródico con
el concepto de "desposarse".

"Hic-haec-hoc" + "aedes." "Aedes exire" y variantes.

Cf. cap. II, págs. 276-86. Cf. cap. II, págs. 287-296.

Partes de casas en escena

Puertas

F^s-d + n-aF^s-d + n-a + v. m-vF^s

Con núcleo semánti-
co "puertas". Cf. cap.
II, págs. 297-300.

"Puertas" + verbos de movi-
miento y variantes. Cf. cap.
II, págs. 302-310.

Evocación

lingüística

de lugares

extraescé-

nicos:

-"posticum" /

"posticulum".

Cf. cap. III,

págs. 530-32.

Interiores

F^s-d + n-aF^s-d + n-a + v. m-vF^s

Deícticos + "intus",
"intro". Cf. cap.
III, págs. 300-414
y conclusiones par-
ciales en pág. 430.

Además: esclavos y
clientes de prosti-

"Ire intus" y variantes.

Cf. cap. III, pág. 414.

Todas son fórmulas de anun-
cio de entrada en escena de
personajes.

"intus" con otros verbos.

Cf. cap. III, pág. 414.

Descripción de

interiores co-

mo alargamien-

to temático.

Cf. cap. II,

págs. 270-72

y cap. III,

Interiores

F ^s -d + n-a	F ^s -d + n-a + v. m-v	F ^s
tutas, o ami-	Son fórmulas de anuncio de sali-	págs. 504-506
gos, hacen ima-	da y entrada en escena de perso-	
ginar el inte-	najes.	
rrior de las ca-		
sas de sus ami-	" <i>Abire intro</i> " y variantes. Cf.	
gos, mancebas	cap. III, pág. 433.	
o amos. Resul-	Además de evocar lingüística-	
ta dudoso el	mente las casas más usualmen-	
caso de <u>Rud.</u>	te sugeridas por estos medios,	
1174, debido a	indican salida de escena.	
las distintas	Casos excepcionales son las	
lecciones.	falsas salidas de escena de	
Cf. cap. III,	Mil. 302, 535, con rápida vuel-	
pág. 404.	ta a la misma en 540, <u>Per.</u> 855 ^b ,	
	<u>Stich.</u> 533-34 (cf. cap. II,	
	págs. 210 ss.	
	" <i>Ire intro</i> " y variantes. Cf.	
	cap. III, págs. 434 - 452.	
	Con " <i>ibo intro</i> ", cuando la fór-	
	mula indica salida inmediata de	
	escena de un personaje, este se	
	dirige al interior de los edi-	
	ficios más usualmente sugeridos	
	lingüísticamente y, seguramen-	
	te reales en la escenografía de	
	Plauto.	

F^s-d + n-aF^s-d + n-a + v. m-vF^s

En cambio cuando hay falsa salida de escena, los interiores sugeridos son los menos usuales en las obras (y, posiblemente inexistentes en escena). Así en Au. 694, 700: falsa salida hacia el interior de la casa de Megadoro; en Merc. 916-17: falsa salida de escena hacia el interior de la casa de Demifón; en Mil. 454, verso ambiguo (cf. cap. III, pág. 420); en 1121, 1376: falsa salida hacia el interior de la casa del miles; en Most. 849: no hay salida inmediata de escena y, tal vez (cf. cap. III, pág. 437), sea falsa salida de escena hacia el interior de la casa de Simón; en Per. 77: falsa salida de escena hacia el interior de la casa de Dórdalo; en Stich. 87: falsa salida de escena hacia el interior de la casa de Panegiris. Casos excepcionales son: Ep. 158 y Stich. 396, 567, con salida inmediata de escena hacia el interior de la casa de Antifón en el último caso.

"Sequere" / "sequor intro"

Cf. conclusiones en cap. III, pág. 459.

En Curc. 370: falsa salida de escena hacia el interior de la casa de Fédromo, en contra de Ernout (cf. vol. III, pág. 85), y tal como lo

F^s-d + n-aF^s-d + n-a + v. m-vF^s

demuestra el hecho de que, tras los versos que dice Licón (371-83), y sin previo anuncio de entrada en escena, Curculio continúa dialogando con él (v. 384). Posiblemente estos versos del cam-bista no hayan servido más que para que el esclavo cambie su caracterización (v. 329: "*Vnocule*"). Cf. la acotación de Ernout (vol. III, pág. 86): "Curculio aparece de ayudante militar y una venda en un ojo"; en Poe. 808, 1366, hay dos salidas de escena definitivas por final de obra.

"Intro mittere" / "aduenire intro"

Jardines traseros

"*Per hortum transire*" y variantes.
Cf. cap. III, págs. 512-522.

Descripción
de "*hortus*"/
"*angiportus*"
Cf. cap. III,
págs. 523,
530.

Calle de la acción

"*Via*" y va- "*Ire uia*" y variantes.
rantes. Cf. cap. IV, pág. 567.

Cf. cap. IV, págs. 564-
566

Plaza de la acción

F^{s-d} + n-a

F^{s-d} + n-a + v. m-v

F^s

"*In publico*" y va-
riantes. Cf. cap.
IV, págs. 567-8.
"*In platea*" y va-
riantes. Cf. cap.
IV, págs. 574-76. y
conclusiones par-
ciales en cap. IV,
págs. 577-78.

Descripción de la ciudad
de la acción. Cf. cap.
IV, págs. 583-606.
Lugares ciudadanos. Cf.
cap. IV, págs. 607-610.

Caracterología

F^{s-d} + n-a

F^{s-d} + n-a + v. m-v

F^s

Tipología.
Con "*capite ca-*
no" (*senex*), y
otros núcleos se-
mánticos adapta-
bles. Cf. cap. VIII,
págs. 833-862.

Máscaras.

Con "*tristis*",

"*mquestus*" (tristeza),

Descripción de algunas más-
caras.
Cf. cap. VIII, pág. 877-8
(para personajes iguales).

$F^{s-d + n-a}$
 y otros núcleos semánticos
 adaptables. Cf. cap. VIII,
 págs. 870- 877.
 Vestuario.
 Con "*pallium*" y otros nú-
 cleos semánticos adaptables.
 Cf. cap. VIII, págs. 891-
 904.

$F^{\bar{s}}$
 Descripción de vestua-
 rio y otros accesorios
 propios de la caracte-
 rización de actores.
 Cf. cap. VIII, págs.
 905-909.

Además de la constatación de todas estas oposiciones en los distin-
 tos campos semánticos, añadiremos:

- Con "*pultabo foris*", esclavos o personajes mudos golpean las ca-
 sas de sus amos, de esta forma: en Anf. 449: Sosias golpea la puerta
 de la casa de su amo; en As. 382, el pequeño esclavo (personaje mu-
 do), golpea la puerta de la casa del senex Demeneto; en Bacch. 578-
 579, el parásito ordena al esclavo que le acompaña que golpee la
 puerta de la casa de Demifón; en Cap. 832, el parásito golpea la puer-
 ta de la casa de Hegión; en Menaech. 176, el parásito Penículo gol-
 pea la puerta de la casa de la meretriz, por orden de Menecmo I; en
Mil. 1254, en una de las escenas más hilarantes de la obra, la cor-
 tesana Acroteleutio golpea la puerta de la casa del miles; en Stich.
 308, Pinacio golpea la puerta de la casa de Panegiris. Casos excep-
 cionales son Most. 403-462, y Poe. 728-9, 1120 ss., en donde la fór-
 mula se utiliza como alargamiento temático.

La expresión relaciona siempre a amos con criados así:
 en Anf. 1018-20: Anfitrión → Mercurio; en Bacch. 581 ss.: joven →

parásito; en Mil. 1297, joven → esclavo; en Most. 445: Teoprópides → Tranión; en Stich. 308 ss., Panegiris → Pinacio; en Rud. 413 ss., Ampelisca → Esceparnión; en Tri. 868 ss., senex Cármides → sicofante.

Un caso especial de la deixis in phantasma es el del "Rudens", cuya acción tiene lugar "a orillas del mar". (Cf. cap. IV, págs. 579-582).

Entre las fórmulas que informan de que la acción se desarrolla en determinados momentos del día, está la metafórica "*cum luci semul*" y variantes (cf. cap. V, págs. 639-646). Es esta una expresión en la que estilística y semántica coinciden con transferencia del significante por semejanza entre los significados (es decir que a los conceptos "*cum*", "*semul*", se le aplica el concepto "*luci*", que tiene estrecha relación con el término "amanecer", que es el que se trata de nombrar). Una variante del mismo tipo es la de "*luci claro*" (cf. cap. V, págs. 645-646). Otra forma de sugerir amaneceres es la de hacer referencia a los malos sueños de la noche anterior (un proceso de metonimia en donde se ha operado transferencia del significante noche → día, por contigüidad de los significados: noche → amanecer).

Lo mismo ocurre con las expresiones para hacer imaginar atardeceres (cf. cap. V, págs. 647-648), y anocheceres (cf. cap. V, págs. 669-671).

En cuanto a las expresiones para sugerir efectos especia-

les, es con ellas donde el valor metafórico de la lengua teatral plautina alcanza su cima en un brillante trabajo del autor por sugerir lingüísticamente todo lo imaginable:

-Metáforas de abstracción en donde términos concretos (de ruidos, golpes), pasan a abstractos (fenómenos de expresión de la divinidad), al pasar de la esfera del aquí, de lo real (campo deíctico del escenario) a la ficticia y teatral de las apariciones sorprendidas de los dioses (cf. cap. V, págs. 679-85). Lo mismo se aplica a los casos de tempestades y naufragios (cf. cap. V, págs. 677-78).

- Hermosas metáforas sinestésicas en donde se da la asimilación color→olor, olor→color (cf. cap. V, págs. 679-685), y sobre todo en la pág. 682, con la comparación color de las flores→olor del vino).

En relación a las fórmulas de comunicación de actores, que sirven para llamar a alguien a escena antes de iniciar el diálogo entre dos personajes (cf. cap. III, nota 20, págs. 539-540, cap. VIII, pág. 814, y cap. VIII, págs. 110-111). En muchos de estos casos (Menaech. 341, 498; Most. 661; Per. 623), no hay respuesta del nombre. Otras veces se da respuesta falsa del papel que hace el personaje, así en: Ps. 636-7; Tri. 889-90. Algunas veces los nombres son de personajes mudos (Cap. 285= 983; Menaech. 1131; Rud. 1160). Muy pocas veces la respuesta es clara para la información del espectador (Anf. 332= 365; Cist. 772-73; Merc. 516; Ps. 653, 744, 977). Los personajes de los que se informa que desempeñan papeles, son siempre esclavos(as) y lenos(as) o prostitutas y nunca señores.

Con respecto a las fórmulas que equivalen a acotaciones

teatrales (cf. cap. VII), todas se refieren al campo de la interpretación y parecen estar dirigidas a regidores, adaptadores y hombres de teatro más que al público. Algunas de estas "aclaraciones de actuación y puesta en escena", se han filtrado como auténticos versos, pero la mayoría se desprenden de otros versos.

Como resumen a todo lo dicho en págs. 923-950, deducimos que en la elaboración de su obra, Plauto emplea formas de tripartición formularia (o conjunto de signos lingüísticos de comunicación) alternantes, de manera que las referencias reales-señalativas y sus complementarias, las rodeadas de contexto aclaratorio, no resulten reiterativas en su evocación escenográfica, y sin salir del extraordinario mundo de la mostración, sumerge de pronto al espectador en el ámbito alucinante y atrayente juego teatral de la deixis in phantasma. Repite el ejercicio para presentar su decorado de casas y plazoletas o su caterva de viejos y jóvenes. De vez en cuando deja descansar la imaginación del público con resis narrativas, que tal vez le sirvan para otras cosas como el cambio de caracterización o la recapitulación argumental, pero enseguida se escapa de nuevo al campo de la mostración con idas y venidas atrayentes y sumamente divertidas. Consigue que las expresiones con deícticos de 1ª persona y contexto aclaratorio anterior o siguiente o transferencia de significante ($F^{s-d(a)} / (b)$), tengan doble propiedad comunicativa, tanto para edificios como para personajes (posiblemente reales unos y otros): una informativa-anunciadora (propiedad esencial), y otra sugerente de escenografía y caracterología (secundaria). Para las fórmulas evocadoras que no llevan deícticos

de 1ª persona, ha conseguido también doble propiedad tanto para escenografía como para personajes: una, la de esa simple sugerencia de dicha escenografía y personajes (posiblemente no reales) que es esencial, y otra, informativa de personajes y edificios, que es secundaria.

Para el problema que más obsesiona a Plauto, el del movimiento escénico, y entradas y salidas respetando la economía de actores requerida, dota a expresiones deícticas de un núcleo semántico adaptable ($F^{s-d} + n^{-a}$) a dobles y hasta triples funciones: una secundaria: sugerir o informar de escenografía, otra esencial: informar del movimiento escénico de actores, y, en el caso de las fórmulas con "puertas", anuncio y/o presentación de actores.

Con todo este juego semántico tan sabiamente elaborado, Plauto consigue, además, una encauzada economía lingüística que le permite transformar el limitado repertorio expresivo, ya muy explotado, del teatro griego, en otro ilimitado y con enormes posibilidades comunicativas. Es el creador de un código semántico-teatral que le permitió ser fecundo autor de éxito en el cuenco de su ilimitado ingenio, con estructuras aparentemente sencillas y variadas, pero que utilizado posteriormente (¿Terencio?), en encorsetados y poco brillantes experimentos, fracasó en el plagio. Y la gente se iba del teatro, en silencioso homenaje al fenómeno plautino, fuera de cuya magia resultaba difícil que el tiempo volara.

POSIBLE ESCENOGRAFÍA REAL EN LAS DIFERENTES OBRAS PLAUTINAS

1) En "Anfitrión"

- Casa de Anfitrión (cf. cap. II, págs. 210-212 ss., pág. 273).
- No es factible ninguna puerta en escena (cf. cap. II, págs. 300, 323 ss.).
- No es factible ningún templo ni altar en escena (cf. cap. II, pág. 336).

2) En "Asinaria"

- Casa de Demifón (cf. cap. II, págs. 210-12, 273-4).
- Casa de la lena Cleereta (cf. cap. II, págs. 233-236).
- Posiblemente no haya ninguna puerta en escena (cf. cap. II, p. 300).
- No es factible ningún templo ni altar en escena (cf. cap. III, p. 323 ss., cap. II, pág. 336).

3) En "Aulularia"

- Casa de Euclión (cf. cap. II, pág. 210, 234-35, 273).
- No hay posibilidad de puertas reales en escena (cf. cap. II, pág. 300).
- No hay posibilidad de templo y altar en escena (cf. cap. II, pág. 323, 336).

4) En "Báquides"

- Casa de dos Baquis (cf. cap. II, págs. 210, 233).
- Posibilidad de una puerta en escena (cf. cap. II, pág. 300).
- No hay posibilidad de templo y altar en escena (cf. cap. II,

5) En "Captiui":

- Casa de Hegión (cf. cap. II, pág. 210).
- Posiblemente hay en escena una o dos puertas (cf. cap. II, pág. 300).
- No hay posibilidad de templo y altar en escena (cf. cap. II, pág. 323 ss., 326).

6) En "Casina":

- Posiblemente aparezcan en escena dos edificios: la casa de Lisídamo y Cleóstrata (cf. cap. II, págs. 233-235, 273), y con menos probabilidad la casa de Mirrina (cf. cap. II, pág. 273).
- No hay posibilidad de puertas ni templo y altar en escena (cf. cap. II, págs. 323 ss., 326).

7) En "Cistelaria"

- Casa de Demifón (cf. cap. II, págs. 210, 273).
- Casa de la meretriz Selenio (cf, cap. II, pag. 234).
- Poca probabilidad de una puerta en escena, pues el verso decisivo está muy deteriorado (v. 638). Cf. cap. II, pág. 326.
- No hay probabilidad de un templo en escena (cf. cap. II, págs. 323 ss.).

8) En "Curculio"

- Casa del leno Capadox y de la meretriz Planesio (cf. cap. II, págs. 210, 273).
- Posiblemente hubiera un templo en escena (cf. cap. II, pág. 324-325).
- Posiblemente hubiera un altar en escena (cf. cap. II, pág. 336).

9) En "Epīdico":

- Casa del senex Perífanos (cf. cap. II, págs. 210, 273).
- Poca probabilidad de que aparezca realmente en escena la casa de Queríbulo (cf. cap. II, págs. 216, 234), pues las fórmulas de sustitución informan también de salida de escena.

10) En "Menaechmi"

- Casa de Menecmo I (cf. cap. II, págs. 210, 273).
- Casa de la meretriz Erotio (cf. cap. II, págs. 283-4).

11) En "Mercator"

- Casa de Lisímaco y Doripa (cf. cap. II, págs. 210, 274).
- Casa de la meretriz Pasicompsa (cf. cap. II, págs. 233-4).
- Posiblemente aparezca en escena un altar, aunque el verso más claro para esta sugerencia (v. 676) está muy deteriorado (cf. cap. II, pág. 336).

12) En "Miles"

- Casa de Periplectómeno (cf. cap. II, págs. 210, 233-236).
- Casa de Pirgopolinices (cf. cap. II, págs. 233-236, 274).

13) En "Mostelaria"

- Casa de Teoprópides y de su hijo Filolaques (cf. cap. II, pág. 210).
- Posiblemente aparezca en escena una puerta, aunque el verso que la hace imaginar más claramente no lleva deíctico de primera persona.

-Posiblemente aparezca en escena un altar (cf. cap. II, pág. 336).

14) En "Persa":

-Resulta dudosa la suplencia lingüística con deícticos de las casas de esta obra (cf. cap. II, pág. 210), pero posiblemente apareciera en escena la casa de Tóxilo (cf. cap. II, págs. 234, 273), siendo menos probable la de Lemniselene (cf. cap. II, pág. 233), y la del leno Dórdalo (cf. cap. II, pág. 234), o la de Sofoclidisca o Pegnión (cf. cap. II, pág. 235).

15) En "Poenulus":

-Posiblemente aparezca en escena la casa del senex Agorastocles y con más probabilidad, la del leno Licón (cf. cap. II, págs. 210, 233).

- Se hace una leve alusión a la posibilidad de una puerta en escena (v. 609), pero el tema "puertas" está dentro de un asunto hilarante de alargamiento temático (cf. cap. II, pág. 326).

16) En "Pséudolo":

- Posibilidad de que aparezca en escena la casa del leno Balión (cf. cap. II, págs. 210, 233, 273).

17) En "Rudens":

- Posibilidad de que aparezca en escena la granja de Démones (cf. cap. II, págs. 211, 274).

Posiblemente aparezca en el escenario un templo, pues así parece demostrarlo el hecho de que en la mayoría de las expresiones aparezca el deíctico de primera persona (cf. versos 61, 128, 560, 564, 613, 643-44, 586, 1065, y cap. II, pág. 323 ss.).

- Posiblemente aparezca en escena el altar de la diosa Venus (cf. cap. II, pág. 336, y los versos 681, 688, 707, 723, 768, 1333, 1336).

18) En "Estico":

-Posiblemente aparezca en escena la casa de Antifón (cf. cap. II, pág. 334).

-Posiblemente aparezca en escena la casa de Panegiris (cf. cap. II, pág. 211).

Pero entre estas dos posibilidades, ofrece más dudas la casa de Antifón puesto que no hay suplencias lingüísticas con deícticos de dicho edificio.

-Posibilidad de una puerta en escena (cf. versos 326^a, 459^a).

19) En "Trinummus":

- Posibilidad de que aparezca en escena la casa de Cármides (cf. cap. II, pág. 211).

- Posible habitáculo en escena para refugio del hijo de Cármides (cf. v. 194, 1085).

-Una posible puerta en escena (cf. cap. II, pág. 300 ss.).

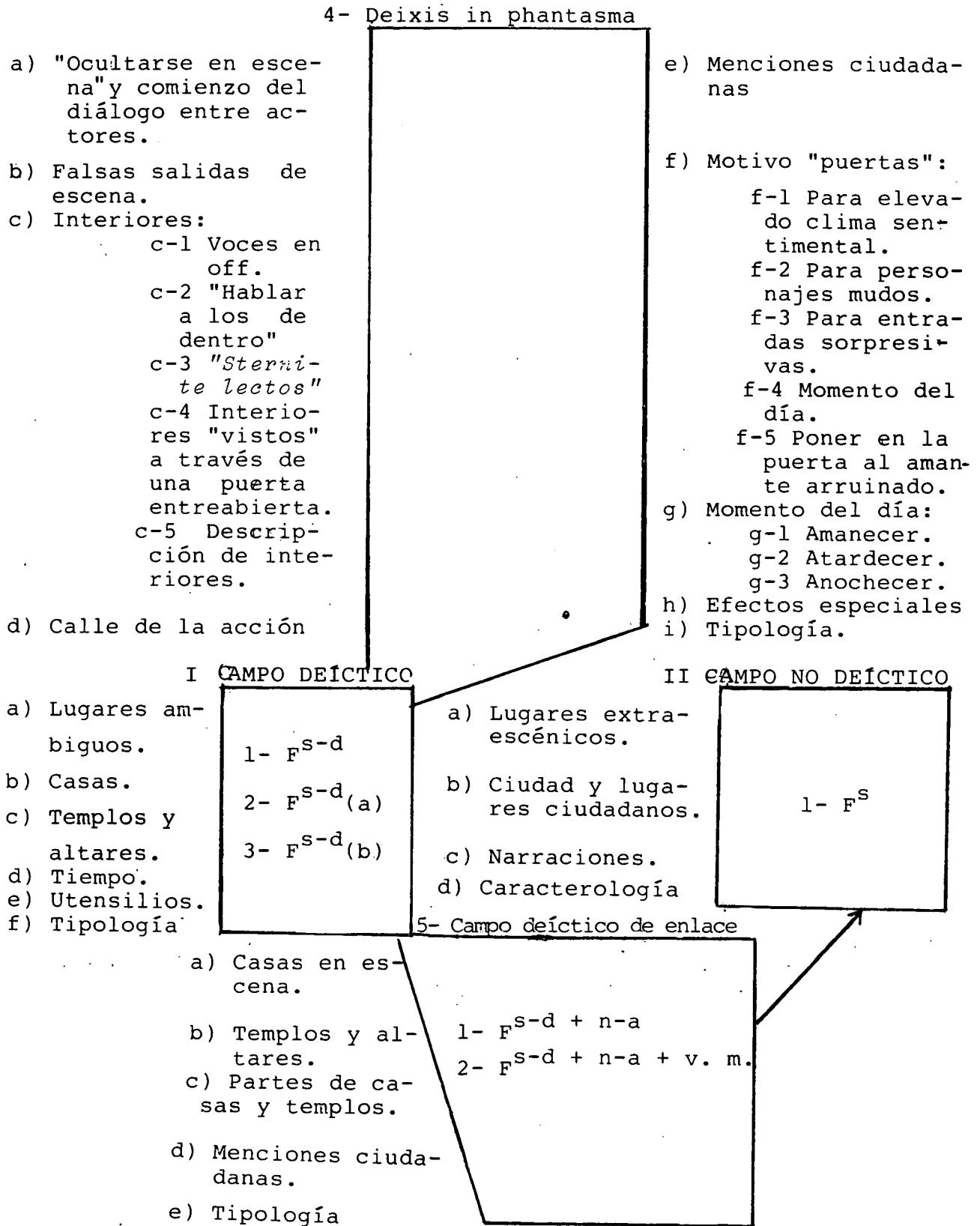
20) En "Truculentus":

-Posibilidad de que estén en escena la casa de Estrabax (cf. cap. II, pág. 273) y la de Fronesio(cf. cap. II, pág. 211).

21) En "Vidularia"

- Aparece posiblemente en escena la casa del senex Gorgines (cf. cap. II, pág. 211).

CUADRO DE LOS DIFERENTES CAMPOS SEMÁNTICOS Y FÓRMULAS QUE LOS INTEGRAN



PORCENTAJES DE LOS DIFERENTES CAMPOS SEMÁNTICOS DEL TEATRO DE
PLAUTO

I Campo deíctico

1- F^{s-d}

2- F^{s-d} (a) / (b)

- Lugares

ambiguos: 42: 2, 84 %

- Casas:

139: 9, 41 % / 95: 6, 43 %

- Templos

y altares:

13: 0, 88 %

- Interio-

res de ca-

sas: 73: 4, 94 %

-Interio-

res de tem-

plos:

14: 0, 94 %

- Tejados

de casas:

23: 1, 55 %

- Vestíbu-

los de casas:

34: 2, 30 %

1- F^{s-d}2- F^{s-d} (a) / (b)

-Vecindad de

casas:

48: 3, 24 %

-Vecindad de

templos:

3: 0, 20 %

-Paredes ve-

cinas de ca-

sas:

4: 0, 27 %

-Tiempo de la

acción: día: 222: 15, 03 %

36: 2, 43 %

noche:

44: 2, 97 %

-Utensilios: 168: 11, 37 %

-Tipología: 212: 14, 35 %

307: 20, 78 %

Total:

717

+

665

+ 95= 1477

3- Deixis in phantasma

-"Ocultarse en escena" y comienzo del

diálogo:

46: 8, 44 %

-Falsas salidas de escena:

32: 5, 87 %

-Interiores:

-Voces en "off": casas:	3:	0, 91 %
templos:	2:	0, 36 %

-Hablar a los de den-

tro: casas:	90:	16, 51 %
templos:	2:	0, 36 %

- <i>"Sternite lectos"</i> :	8:	1, 46 %
------------------------------	----	---------

-Interiores "vistos a través de una puerta

entreabierta":	16:	2, 93 %
----------------	-----	---------

-Dar a luz:	6:	1, 10 %
-------------	----	---------

-Calle de la acción (<i>"Seruus currens"</i>)	13:	2, 38 %
---	-----	---------

-Menciones ciudadanas:	2:	0, 36 %
------------------------	----	---------

-La acción del "Rudens" a orillas

del mar:	23:	4, 22 %
----------	-----	---------

-Motivo "puertas":

-Llamada afuera:	8:	1, 46 %
------------------	----	---------

-Elevado clima sen-

timental:	4:	0, 73 %
-----------	----	---------

-Informar de persona-

jes mudos:	1:	0, 18 %
------------	----	---------

-Para entradas sor-

presivas:	5:	0, 91 %
-----------	----	---------

-Momento del día:	7:	1, 28 %
-------------------	----	---------

-Poner en la puerta

al amante arruinado:	7:	1, 28 %
----------------------	----	---------

-Momentos del día:

Amanecer:	28:	5, 13 %
Atardecer:	5:	0, 91 %
Anocheecer:	82:	15, 04 %

-Efectos especiales:

"Deus ex ma-		
china":	6:	1, 10 %
Tempestades:	6:	1, 10 %
Olores:	36:	6, 60 %

-Tipología:

"Heus" / "Eu"	10:	1, 83 %
"Salve":	97:	17, 79 %

Total:

 545

2-Campo deíctico de enlace

1- F^{s-d} + n-a2- F^{s-d} + n-a + v. m-v

-Casas en

escena:	83:	7, 87 %
	58:	5, 50 %
	87:	8, 25 %
	18:	3, 22 %
	11:	1, 04 %

20:	1, 89 %
80:	7, 59 %
64:	6, 07 %
84:	7, 96 %

1- F^{s-d} + n-a2- F^{s-d} + n-a + v.m-v

Interio-

res:	11:	1, 049 %
	59:	5, 59 %
	81:	7, 68 %
	19:	1, 80 %
	14:	1, 32 %
	10:	0, 94 %
	3:	0, 28 %
	40:	3, 79 %

Jardines

traseros:	15:	1, 42 %
	9:	0, 85 %
	9:	0, 85 %

Templos:	20:	1, 89 %
	7:	0, 66 %
	2:	0, 18 %
	22:	2, 08 %

Altars:	18:	1, 70 %
---------	-----	---------

Calle de la ac-		
ción:	24:	2, 27 %

Plaza de la ac-		
ción:	10:	0, 94 %

Tipología:	147:	13, 94 %
------------	------	----------

Vestuario:	12:	1, 13 %
------------	-----	---------

536

+

518

= 1054

II Campo semántico no deíctico

F^S

- Lugares extraescénicos:	20: 2, 71 %
	8: 10, 85 %
	6: 0, 81 %

Total:	<hr/> 34
--------	----------

- Ciudad de la acción:	11: 1, 49 %
	26: 3, 52 %
	13: 1, 76 %
	3: 0, 40 %
	2: 0, 27 %
	13: 1, 76 %
	14: 1, 89 %
	3: 0, 40 %
	5: 0, 67 %

Total:	<hr/> 90
--------	----------

-Lugares ciudadanos:	57: 7, 73 %
	37: 5, 02 %

Total:	<hr/> 94
--------	----------

-Descripción o narración con " <i>domus</i> ":	26: 3, 52 %
-Descripción de interiores:	15: 2, 03 %
-Descripción de utensilios:	112: 15, 19 %

- Caracterización de actores:

F^S

-Tipología:	56:	7, 59 %
	5:	0, 67 %
	14:	1, 89 %
	26:	3, 52 %
	9:	1, 22 %
	13:	1, 76 %
	16:	2, 17 %
	11:	1, 40 %

Total:

150

Máscaras: -tristeza:	16:	2, 17 %
-llanto:	25:	3, 39 %
-risa:	4:	0, 54 %
-cólera:	13:	1, 76 %
-indiferencia:	1:	0, 13 %
-disgusto:	1:	0, 13 %
-hostilidad:	1:	0, 13 %
-desmayo:	7:	0, 94 %
-rechinar o batir dientes:	4:	0, 54 %
-mirar por el rabillo del ojo:	1:	0, 13 %
-mirar atravesado:	3:	0, 40 %
-severidad:	1:	0, 13 %
-sudor, temblor:	3:	0, 40 %

Total:

80

Máscaras y similares:	17:	2, 30 %
Vestuario y accesorios:	81:	10, 99 %
Disfraces:	38:	5, 15 %

Total:

737

BIBLIOGRAFÍA

Las abreviaturas de las revistas aquí citadas son las que se encuentran en L'Année Philologique

1- EDICIONES

1-1 Completas

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Ernout A.,	<u>Plaute Comédies</u> , (7 volúmenes)	Les Belles Lettres, París, 1976,	I,	23,
Naudet J.,	<u>Théâtre de Plaute</u> , (9 volúmenes)	Pankouche, París 1845,	I,	60,
Ussing J.,	<u>Comentarius in</u> <u>Plauti Comoedias</u> ,	Hildesheim, New York, 1972,	II,	342,

1-2 De comedias singulares

A) ASPECTOS GENERALES

a) Anfitrión

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Arnott W.,	"Plautus Amphitruo"	<u>Dion.</u> XXVII, 1964, fasc. 1-2, p. 5 s.,	II,	344,
Marani F.,	<u>Plauto Amphitruo</u> ,	Signorelli, Milán, 1981,	II,	139.

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Mónaco G.,	<u>Teatro di Plauto</u> , Palermo, Insto.	Edit. Cult. Eur.		
		1963,	I,	26,
Paratore E.,	Plauto Amphitrione, Sansoni, Firen-			
	ze, 1959,		I,	14,
Sedwick W.,	<u>Plauto Anfitrión</u> , Manchester, Univ.			
	Press., 1960,		I,	95,
Segal E.,	"Perché Amphitruo", <u>Dion.</u> XLVI, 1975,			
	p. 247-267,		III,	538,
Traina A.,	<u>Commedia, Antologia</u>			
	<u>della palliata</u> , Padova, 1966,			
	p. 44-45,		II,	156,
b) Asinaria				
Havet L.- Fre-				
te A.,	<u>Le Prix de Anes</u> , París, 1925,		II,	158
c) Aulularia				
Nathan J.,	<u>La Marmite</u> ,	Hachette, París		
	1938,		I,	19,
Scarano N.,	<u>Aulularia</u> ,	Signorelli, Milán,		
	1977,		II,	158,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Wagner W.,	<u>T. M. Plauti Alularia</u> ,	Arno Press., New York, 1979,	I,	116,
e) Captivi				
Havet L.- Fre-				
te A.- Nougaret,	<u>Les prisonniers</u> ,	Les Belles Let- tres, París, 1932,	I,	116,
f) Casina				
Mac. Cary L.-				
Willock,	<u>Casina</u> ,	Cambridge, Univ. Press., 1976,	II,	144,
h) Curculio				
Bosscher H.,	<u>De Plauti 'Curculio-</u>			
	<u>ne' disputatio</u> ,	Lugduni Batav. 1930,	II,	204-5,
Fantham E.,	"Teatro di Plauto. 'Il			
	Curculio'",	<u>J. of. Rom. Stud.</u> 1964, p. 240 ss.,	II,	308,
Mercklin L.,	<u>Symbolae exegeticae</u>			
	<u>ad Curculionem Plau-</u>	<u>Index Lect.</u>		
	<u>tinum</u> ,	Dopart, 1862,	V,	661,
Monaco G.,	<u>Curculio</u> ,	Palermo 1969,	II,	204,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Traina A.,	<u>'Noctuini oculi' (Curc. 191). Poeti latini e neolatini. Note e saggi filologici,</u>	Bologna, 1975,	V,	660-1
i) Epidico				
Olivieri A.,	<u>T. M. Epidicus,</u>	Signorelli, Mi-		
		lån 1936,	II,	341,
j) Estico				
Petersmann H.,	<u>T. M. Plautus Estico,</u>	Heidelberg 1973,	II,	218,
k) Menaechmi				
Garavani G.,	<u>Menaechmi,</u>	Signorelli, Mi-		
		lån 1982,	I,	30,
Moseley M.-				
Hadmond,	<u>T. Macchi Plauti Menaech-</u>			
	<u>mii,</u>	Harvard Univ.		
		Press., Cam-		
		bridge, 1964,	I,	30,
l) Mercator				
Enk P.,	<u>Plauti Mercator,</u>	Arno Press Coll.	II	342,
		1933,		
Olivieri A.,	<u>Mercator,</u>	Signorelli, Mi-		
		lån 1934,	II,	241,

l1) Miles

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Ciruelo J.,	<u>Miles</u> ,	Bosch, Barcelona, 1975,	I,	36-7,
La Magna G.,	<u>Miles gloriosus</u> ,	Signorelli, Mi- lán 1979,	I,	37,
Moskalew -				
Hadmond,	<u>T. M. Plauti Mi- les</u> ,	Cambridge Univ. Press., 1963,	I,	35,
m) Mostelaria				
Mosca B.,	<u>Mostelaria</u> ,	Signorelli, Mi- lán 1975,		
Sonnenschein A.,	<u>Mostelaria</u> ,	Oxford 1907,	II,	240,
n) Poenulo				
Nucciotti A.,	<u>Poenulus</u> ,	Signorelli, Mi- lán 1935,	II,	173,
ñ) Pséudolo				
García Cal- vo A.,	<u>Pséudolo o Trom- picón</u> ,	Cuadernos para el diálogo, EDICUSA, Madrid 1971,	I,	46,
Sturtevant E.,	<u>T. M. Plauti Pseudolus</u> ,	Yale Univ. Press. 1979,	I,	20,

o) Rudens

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
La Magna G.,	<u>Rudens</u> ,	Signorelli, Milán,		
		1970,	II,	147,
Sonnenschein E.,	<u>Rudens</u> ,	Oxford 1981,	VII,	758,

p) Trinummo

Brix T.,	<u>Ausgewählte Komö-</u> <u>dien des T. M. Plau-</u> <u>tus Trinummus</u> ,	Leipzig 1873,	I,	55,
Cammelli A.,	<u>Trinummus</u> ,	Signorelli, Mi- lán 1969,	II,	201,

qu) Truculento

Enk P.,	<u>Plauti Truculentus</u> ,	Lugduni Batav.		
		1953,	I,	57,

B) ASPECTOS CONCRETOS

-Sobre determinados versos formularios

g) Cistalaria

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Woytek E.,	"Ein Cistella- riproblem",	<u>W. Stud.</u> 5, 1971 p. 241 ss.,	I,	25,

h) Curculio

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Tandoi V.,	"Noctuini oculi",	<u>Stud. ital. filol.</u>		
		<u>class.</u> XXXIII	1961,	
		p. 241 ss.,	V,	660.

- Sobre ubicación ciudadana de las obras plautinas

n) Poenulus

Arnott W.,	"Une citoyenne d'Athènes dans le Poenulus de Plaute",	<u>Dion.</u> XLIII	1969,	
		p. 355 ss.,	IV,	604.

- Sobre estructura de las obras plautinas

ñ) Pséudolo

Paratore E.,	"La estructura de Pseudolus",	<u>Rev. Et. Lat.</u>		
		XLI	1963, p. 157, I,	45,

qu) Truculento

Grimal P.,	"Le Truculentus de Plaute et l'esthétique de la palliata",	<u>Dion.</u> XLV		
		1971-4, p. 532, I,		57.

2- COMENTARIOS

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Duckworth G.,	<u>The Nature of Roman</u> <u>Comedy,</u>	Princeton 1952,	I,	91,
Fraenkel E.,	<u>Plautinisches im</u> <u>Plautus,</u>	Berlín 1922,	I,	91,
Köhler O.,	<u>Ausgewählte Komö-</u> <u>dien des T. M.</u> <u>Plautus,</u>	Leipzig-Ber- lín 1916,	I,	38,
Langen P.,	<u>Beiträge zur Kritik</u> <u>und Erklärung des Plau-</u> <u>tus,</u>	Leipzig 1880,	I,	59,
Leo F.,	<u>Plautinische Forschun-</u> <u>gen zur Kritik und Ges-</u> <u>chichte des Komödien,</u>	Berlín 1930,	I,	56 .

3- ESTUDIOSA) Escenografía

3-1 Escenografía general

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Anti C.,	"L'acustica fattore determinante della storia dei teatri greci e romani",	<u>Atti della Accad. Patavina di Sci. Let. ed Arti</u> LXIV 1951,	I,	104,
Bethe E.,	"Enkiklema and Thyroma",	<u>Rh. Mus.</u> 83, 1934	V,	616,
Bieber M.,	<u>Die Denkmäler zum Theaterwesen in Altertum,</u>	Princeton,	I,	95,
Bodensteiner E.,	"Szenischen Fragen",	<u>Jahr. Clas. Phil. Sup.</u>		
		XIX, p. 652 s.,	III,	387,
Brook P.,	<u>Il teatro e il suo spazio,</u>	Feltrinelli,		
		Milán 1968,	II,	136-7,

AUTOR	OBRA	EDITORIAL/REVISTA	CAPÍTULO	PAGINA
Cantarella R.,	"Il drama antico comme spettacolo",	<u>Dion</u> , XLI, 1967, p. 55 ss., I,		98,
Danissi L.,	"La realizzazione scenische del coro nello spettacolo",	<u>Dion</u> . XLI, 1967, p. 378- 389,	III,	539,
Haro Tecglen E.,	"El País", 15-Oct. 1983, p. 15 ss., "El País", Abril 1983, p. 25. "EL País", 18- Nov. 1984,		VIII, VIII, I,	889, 829, 3,
Jansen S.,	"Esquisse d'une théorie de la forme dramatique",	<u>Langages</u> XII, 1968, p. 59 s., II,		135,
Klenk H.,	<u>Die Antike Tür</u> , Diss., Gieben 1924,		I,	7,
Kraus W.,	"Ad spectatores",	<u>Wien. Stud.</u> LII, 1934, p. 69 ss.,	III,	540,

AUTOR.	OBRA	EDITORIAL/REVISTA	CAPÍTULO	PÁGINA
Lavagnini B.,	"Considerazioni sugli spettacoli classica", <u>Dion.</u> III, 1931, fasc. 1, p. 41 ss.,		I,	98,
Little M.,	"Scaenographia", <u>The Art. Bull.</u> XVIII, 1937, p. 407 ss.,		I,	85,
Lundström	"Aussen oder Innen", <u>Eranos</u> I, 1896, p. 95 ss.,		III,	377,
Meyerhold V.,	<u>Teoría teatral</u> , Fundamentos, Madrid 1982,		I,	2,
Mooney W.,	<u>The house-door on</u> Diss. <u>the ancient stage</u> , Baltimore 1914,		II,	253,
Ritschl F.,	"Asientos en los teatros griegos y romanos", <u>Cl. R.</u> III, 1920, p. 51-55,		I,	114,
Rotolo V.,	<u>Il pantomimo. Studi e testi</u> , Palermo 1957,		I,	96,

AUTOR	OBRA	EDITORIAL/ REVISTA	CAPÍTULO	PÁGINA
Schefer J.,	<u>Scénographie d'un</u> <u>tableau,</u>	Tel Quel, Du Seuil, París 1975,	I,	70,

Sonrel J.,	<u>Traité de Scénographie,</u>	Librairie théâtrale, París 1944,	I,	3.
------------	--------------------------------	-------------------------------------	----	----

3-2 Escenografía griega

AUTOR	OBRA	EDITORIAL/REVISTA	CAPÍTULO	PÁGINA
Balil A.,	"Decorado y representa- ción escénica en el teatro griego",	<u>Rev. Univ. de</u> <u>Madrid</u> LI, 1964, p. 325-367,	I,	94,

Bieber M.,	"Entradas laterales en el teatro hele- nístico",	<u>Cl. Qu.</u> XXXII, p. 205-210,	I,	111,
------------	--	--------------------------------------	----	------

Bonaiuto V.,	"La Scenografia negli spettacoli siracusani",	<u>Dion.</u> V, 1935, p. 113 ss.,	I,	95,
--------------	--	--------------------------------------	----	-----

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Brein F.,	Ἐγὼ δ' ἄγποικός,	<u>Wien. Stud.</u> VI, 1972,		
		p. 160 ss.,	I,	95,

Carrière J.,	<u>Le Choeur secondaire</u> <u>dans le drame grec.</u>			
	<u>Sur une ressource mé-</u>	París 1977, I,		69,
	<u>connue de la scène an-</u>			
	<u>tique,</u>			

Charitonidis-

Kalil- Ginouves,	<u>Menandre à Mytilène,</u>	Bern. 1970, I,		100,
------------------	-----------------------------	----------------	--	------

Dale A.,	<u>Seen and Unseen on the</u>			
	<u>Greek Stage. A Study in</u>			
	<u>Scenic Conventions,</u>	Cambridge		
		1969,	II,	352,

Del Grande G.,	"Menandro e la sua			
	commedie",	<u>Dion.</u> XV, 1952		
		p. 38 ss.,	I,	96,

Flickinger R.,	<u>Plutarch as source</u>			
	<u>of information on</u>	Chicago		
	<u>the Greek theater,</u>	1904,	I,	97,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Frikenhaus A.,	<u>Die altgriechische</u> <u>Bühne,</u>	Estrasburgo		
		1917,	I,	10,
García Calvo A.,	<u>Edipo Rey,</u>	Lucina, Madrid		
		1981,	I,	76,
García Novo E.,	<u>La entrada de los</u> <u>personajes y su anun-</u> <u>cio en la tragedia</u> <u>griega. Un estudio</u> <u>de técnica teatral,</u>	Public. prim. cat. de Fil. griega Univ. Compl. de Ma- drid, 1981,		
			I,	98,
Gardner P.,	"The Scenery of the Greek Stage",	<u>J.H. S. XIX, 1899</u> p. 252-268,		
			I,	111,
Gigante M.,	"Teatro greco nella Magna Grecia",	<u>Atti del VI Convegno</u> <u>di Studi sulla Magna</u> <u>Grecia, Nápoles 1971,</u>	I,	95,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Gil L.,	"Comedia ática y sociedad ateniense",	<u>E. C.</u> 71-2, vol.	XVIII 1974, p. 172 s., I,	9,
Höpken M.,	<u>De Theatro Attico Saeculi</u>			
	<u>a. Ch. Quinti,</u>	1884,	I,	104
Hourmouziades N.,	' <u>Entrance-announcement;</u> <u>Production and Imagination in Euripides Form</u> <u>and Function of the scenic space,</u>	Atenas 1965,	III,	358,
Kurtius-Kampert,	<u>Karten von Attique,</u>	Erläuternder. Text, vol I, Athen und Peiraeus, Berol 1881,	III,	542,
Lasso de la Vega J.,	"Teatro griego y teatro contemporáneo",	Rev. Univ. Madrid XIII, 51, p. 417,	VIII,	918,
Legrand E.,	' <u>Daos'. Tableau de la comédie grecque pendant le période dite nouvelle,</u>	Lyon 1910,	II,	313,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Marconi P.	"La Scena del Teatro di Segesta e del tea- tro ellenistico della Sicilia",	<u>Dion.</u> I, 1929, p. 8 s.	I,	95,
Monescillo E.,	<u>Comedia de Aristófanes</u> , Alma Mater C. S. I. C. 1985,		I,	73,
Navarre O.,	<u>Las representaciones dramá- ticas en Grecia</u> ,	Quetzal Argentina 1977	I,	98,
Navarre O.,	<u>Dionysos. Etude sur l'organi- sation matérielle du théâtre athénien</u> ,	París 1895	I,	98,
Pertusi A.,	"Menandro ed Euripide",	<u>Dion.</u> XVI, 1953 p. 27 ss.,	I,	96,
Pickard-Cambridge,	<u>The theater of Dionysus</u> , Oxford 1946,		I,	70,
Rees K.,	"The Prothyron in Greek plays",	<u>C. R.</u> X, 1915 p. 117 ss.,	III,	377,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Stanley Porter				

ter D. P., "Mute Actors in the

Tragedies of Euripides", B. I. C. S.

XX, 1973

p. 68-93, III, 482,

Trendall-

Webster T., Illustrations of Greek Drama, London,

1967, I, 95,

Webster T., "Menander Production and

Imagination",

B. R. L.

XLV, 1962,

p. 235-72, II, 352,

Webster T., Greek Theatre production,

London

1956, I, 69,

Webster T., "Monuments illustrating New

Comedy",

Bull. Inst.

Clas. Stud.,

XXIV, 1969,

p. 183-220, I, 95,

Wilamowitz W., Menander das Schiedsgericht, Berlín

1925, III, 538,

3-3 Escenografía plautina

Beare W., "The angiportus and Roman drama", Hermathena

XXVIII 1939

p. 97, I, 58,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Beare W.,	<u>La escena romana</u> , Eudeba, Buenos Aires,	1966,	I,	51,
Beare W.,	"Plautus and the fabula atellana",	Cl. Rev. 1930, p. 165-175,	I,	96,
Boltenstern R.,	<u>De rebus scaen. rom.</u> , Stralsund	1875,	I,	116,
Bragalia A.,	"Scenografía greco-romana",	<u>Dion.</u> III, 1, 1931, p. 13-26,	I,	78,
Dalman O.,	"De aedibus scaenicis comoe- diae novae",	<u>Kl. Ph. St.</u> 3, 1929, p. 7-108,	I,	7,
Fensterbusch C.,	"Das römische Theater",	<u>R. E.</u> II, 9, 1934, p. 1410 s.,	I,	113,
Feyerabend E.,	<u>De verbis plautinis per- sonarum motum in scaena exprimentibus</u> ,	Diss. Marburgi 1910,	II,	342,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Frassinetti P.,	<u>Fabula atellana. Saggi</u> <u>sul teatro popolare la-</u> <u>tino,</u>	Genova 1953,	I,	96,
Fréte A.,	<u>Essai sur la structure drama-</u> <u>tique des comédies,</u>	Les Belles Lettres, Pa- rís 1930,	I,	21,
Grimal P.,	<u>Les jardins romains,</u>	París 1930,	III,	542,
Hahn G.,	<u>Scaenicae quaestiones plautinae,</u> Diss. Gryph,	1867,	I,	10,
Harsh P.,	"Angiportum, platea and uicus",	<u>Cl. Ph. XXXII,</u> 1937, p. 44-58,	III,	542,
Lombardo R.,	"L'origine dei teatri stabili in Roma antica",	<u>Dion. IX,</u> 1942, p. 55,	I,	115,
Mariner S.,	"Comedia latina",	<u>E. C. XV 62,</u> 1971 p. 14 ss.,	III,	538,
Mau G.,	"Angiportus, angiportum",	<u>R. E. I,</u> 1894 p. 2190 ss.,	III,	542,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Mazza M.,	"Coloquio sobre Plauto",	<u>Dion.</u> XLVI,		
		1975, p. 275 ss.,	I,	8,
Paratore E.,	"Indizi di natura so-			
	ciale nel teatro la-	<u>Dion.</u> XLIII,		
	tino",	1969, p. 36,	III,	540,
Rambo E.,	"The significance of the			
	wing-entrance in Roman	<u>Cl. Ph.</u> X,		
	comedy",	1915, p. 411 s.	I,	111,
Segal E.,	<u>Roman Laughter</u> ,	Cambridge Mass. 1968,	III,	538,
Swoboda M.,	<u>Studia Scaenica plautina et</u>			
	<u>terentiana</u> ,	Poznan 1966,	I,	13,
Taladoire B.,	<u>Essai sur le comique de</u>	Diss. París		
	<u>Plaute</u> ,	1948,	I,	2,
Theiler W.,	"Zum Gefüge einiger plauti-	<u>Hermes</u> 1938,		
	nischer Komödien",	p. 269-295	I,	91,
Van Eck D.,	<u>Quaestiones scaenicae Romanae</u> ,	Leiden 1892,	I,	112

3-4 Escenografía terenciana y posterior

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Andriev J.,	<u>Le dialogue antique:</u> <u>étude critique sur les</u> <u>sigles de personnages et</u> <u>les rubriques de scène</u> <u>dans les anciennes edi-</u> <u>tions de Terenze,</u>	Les Belles Lettres, Pa- rís 1940,	I,	107
Dziatzko K.,	<u>Ausgewählte Komödien des</u> <u>P. Terentius Afer,</u>	Leipzig 1913,	I,	104,
Frikenhaus A.,	"Skene", <u>R. E.</u> II, 1927 p. 77 ss.,		I,	80,
Gil L.,	<u>Terencio en España: del medievo</u> <u>a la Ilustración. Estudios de Hu-</u> <u>manismo y tradición clásica de U.</u> <u>C. M. .,</u>	Madrid 1984,	III,	541,
Hauler M.,	<u>Einteilung zu Phormio,</u>	Leipzig 1913,	III,	538,
Klein-Zeiner,	<u>Vitruve et le théâtre de la</u> <u>Rénaissance italienne,</u>	C. N. R. S. de Rajaumont, 1963	I,	70-1,

3-5 Escenografía y artes figurativas

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Balil A.,	"Pintura helenística y romana",	<u>Insto. Esp. de</u> <u>Arq.</u> , C. S. I. C. Madrid 1962, p. 79,	I,	101,
Balil A.,	"Estudios sobre mo- saicos romanos",	<u>Bol. Sem. Art. Arq.</u> XXXIX, Valladolid 1976, p. 10 ss.,	VIII,	920,
Brunn-Körte,	<u>I relievi delle urne</u> <u>etrusche</u> (I-IV),	Rome-Berlín 1870-1916,	I,	96,
Cateruccia L.,	<u>Pitture vascolari</u> <u>italiota di sogge-</u> <u>tto teatrale comico,</u>	Milán 1951,	I,	95,
Dziatzko K.,	<u>Aussgewählte Komö-</u> <u>dien des P. Teren-</u> <u>tius Afer</u> ,	Leipzig 1913,	I,	104,
Huddmston J.,	<u>Greek Tragedy in the</u> <u>light of vase painting,</u>	London 1898,	I,	95,
Mau A.,	<u>Führer durch Pompeji,</u>	Leipzig 1910,	I,	102

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Pairault F.,	<u>Recherches sur quelques séries d'urnes de Volterra à représentations mythologiques,</u>	École Française de Rome	1972, I,	96,
Paribeni E.,	"Ceramica d'importazione dall'area sacra di S. Omobono",	<u>Bull. Com. Archeol. Commun Rome,</u>	LXXVII, 1950-60, p. 109 ss.,	I, 95,
Séchan L.,	<u>Études sur la Tragedie Grecque dans ses rapports avec la cerámique,</u>	París 1926,	I,	95,
Simón E.,	<u>Griech. Sagen in der frühen etrusk Kunst,</u>	Mainz 1964,	I,	96,
Weber A.,	<u>Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play,</u>	London 1967,	I,	95,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Webster T.,	"South Italian Vases and Attic Drama",	<u>Cl. Qu.</u> LII, 1948		
		p. 15 ss.,	I,	95,

Zevi F.,	<u>Civiltà del Lazio pri-</u> <u>mitivo</u> ,	Roma 1976,	I,	95,
----------	--	------------	----	-----

3-6 Caracterización de actores

a) Tipología

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Conca F.,	"Il motivo del vecchio innamorato in Menandro, Plauto e Terenzio",	<u>Acme</u> XXIII 1970, p. 81-90,	VIII,	834,

Conrad C.,	"The rôle of the cook in Pl. Curculio",	<u>Class. Phil.</u> 1918, p. 389,	VIII,	854,
------------	--	--------------------------------------	-------	------

Della Corte F.,	"Personaggi femminili in Plauto",	<u>Dion.</u> XLIII, 1969, p. 485,	VIII,	848,
-----------------	--------------------------------------	--------------------------------------	-------	------

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Della Corte F.,	<u>La Tipología del per-</u> <u>sonaggio della pal-</u> <u>liata,</u>	Actes IX ^e Congres. Ass. G. Budé, París 1975,	VIII,	917,
Doat J.,	<u>L'expression corporelle</u> <u>du comédien,</u>	París 1924,	II,	122,
Garton C.,	"Characterization in Greek Tragedy",	<u>J. H. S.</u> 1957, p. 247- 254,	VIII,	917,
Guardi T.,	"I precedenti greci della fi- gura del 'seruus currens' nella commedia romana",	<u>Pan II,</u> 1974, p. 174,	VIII,	854,
Key M.,	<u>Introduction of Characters by</u> <u>Personal Names in Greek and Ro-</u> <u>man Comedy,</u>	Univ. of. Chicago, Diss. 1916, p. 93 ss.,	VIII,	806,
Kurrelmeyer C.,	<u>The Economy of Actors</u> <u>in Plautus,</u>	Diss. Univ. John Hopkins 1929,	VIII,	911,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Magistrani S.,	"La descrizione fisiche dei personaggi in Me- nandro, Plauto e Teren- zio",	<u>Dion.</u> XLIV, 1970, p. 79- 114,	VIII,	917,
Miller J.,	<u>Teatro e attori</u> , En honor de R. A. Hinde, Laterza Ba- ri 1974,		VIII,	768,
Schmidt F.,	<u>Ueber die Zahl des Schaus- pieler bei Plautus und Terenz</u> ,	Erlangen 1870,	VIII,	911,
Spranger P.,	<u>Historische Untersuchun- gen zu den Sklavenfigu- ren des Plautus und Terenz</u> ,	Maguncia 1960,	VIII,	918
Süss W.,	<u>De personarum antiquae comoe- diae Atticae usu atque origine</u> ,	Diss. Giess. Bonn 1905,	VIII,	831,
Swoboda M.,	"De numero histrionum partiumque in comoediis plautinis quaestio- nes"	<u>Eos</u> XLIX, 1957, p. 60 ss.,	VIII,	911,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Taladoire B.,	<u>Commentaires sur la mi-</u> <u>mique et l'expression</u> <u>corporelle du comédien</u> <u>romain,</u>	Diss. Montpellier, 1951, p. 31 s.,	VIII,	920,

Terzaghi N.,	"Intorno ai doppioni plautini",	<u>Atti Accad.</u> <u>Sc.</u>		
		Torino 1929 p. 95 s.,	VIII,	878,

Wartemberg G.,	<u>Der Soldat in griechischhel-</u> <u>lenistischen Kömodie und in den</u> <u>römischen Komikerfragmenten,</u>	Diss. Leip- zig 1969,	VIII,	861,
----------------	--	--------------------------	-------	------

b) Máscaras

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Bernabo B.,	"Le maschere liparesi della commedia nuova",	<u>Dion. L.</u> 1979, p. 167,	VIII,	919,
Bieber E.,	"Mask on the Roman Stage",	<u>Class. Quart.</u> XXXIII, 1939, p. 146 ss.,	VIII,	920

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Chamonard L.,	"Les mosaïques de la maison des masques",	<u>Explor.</u> <u>Arch. de De-</u> <u>los XIV, 1933,</u> p. 20 ss.,	VIII,	920,
Chivon-Bistagne,	"Le demi-masque",	<u>Rev. Arch.</u> 1970, p. 160 s.,	VIII,	920,
Della Corte F.,	"Maschere e personaggi in Plauto",	<u>Dion. XLVI</u> 1975, p. 163 s.,	VIII,	768,
Mac Cary L.,	"Menander's Slaves: Their Names Roles and Masks",	<u>T. A. P. A.</u> 100, 1936, p. 277-93,	VIII,	918,
Rosenmeyer G.,	<u>The Mask of Tragedy. Es-</u> <u>says in six greek dramas,</u>	Austin 1963,	VIII,	919
Saunders C.,	"The introduction of Masks on the Roman Stage",	<u>A. J. A.</u> 32, 1911, p. 58 ss.,	VIII,	921,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Schottlaender R.,	"Die Komische Fi- gur des Pädagogen bei Plautus",	<u>Das Alter-</u> <u>tum</u> XIX, 1973,	VIII,	852,

Vilanova M.,	"A la búsqueda de la iden- tidad escondida. Antonio Carreño y las máscaras"	<u>Cuadernos</u> <u>hispanoa-</u> <u>mericanos</u> nº 387, Sep. 1982, p. 612, VIII, 921,		
--------------	---	--	--	--

4- DICCIONARIOS Y LÉXICOS

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Boisacqu E.,	<u>Dictionnaire etym. de</u> <u>la langue grecque,</u>	Heidelberg, París 1938,	I,	19-20,

Ducrot-Todo- rov,	<u>Dizionario enciclopedi-</u> <u>co delle scienze del</u> <u>linguaggio,</u>	Isedi, Milán 1972,	II,	133,
----------------------	---	-----------------------	-----	------

Goyan G.,	<u>Léxico de antigüedades ro-</u> <u>manas de R. Cagnat,</u>	París 1895,	II,	310,
-----------	---	-------------	-----	------

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
-------	------	-------------------	----------	--------

Tucker S.,	<u>A concise Etymological</u>	Halle		
	<u>Dictionary of Latin,</u>	1931,	VIII,	840,

5- VARIA

5-1 Semiótica teatral

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
-------	------	-------------------	----------	--------

Bach I.,	<u>De usu pronominum demons-</u>	Studemundi		
	<u>trativorum,</u>	Stud. II,		
		p. 206 ss.,	III,	418,

Bar-Hillel J.,	<u>Espressioni indicali,</u>	Bompiani,	II,	128,
		Milán 1973,		

Bettini-Marinis,	<u>Teatro e communi-</u>	Guaraldi		
	<u>cazione,</u>	Florenzia		
		1977,	II,	344,

Bogatyrev P.,	<u>"Les signes du théâtre", Poétique</u>			
		VII 1971,		
		p. 100 ss.,	II,	134,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Bononi A.,	<u>La struttura logica del linguaggio,</u>	Bompiani, Milán 1973,	II,	128,
Codoñer C.,	"Introducción al estudio de los demostrativos latinos",	<u>R. S. E. L.</u> III, 1973, p. 84 ss.,	II,	138,
Corvin M. A.,	"Aproche semiologique d'un texte dramatique: La Parodie d'Arthur Adamov",	<u>Littérature</u> IX, 1973,	II,	136,
Díez Borque,	<u>Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español</u> (vol. Barcelona colec.: "Semiología del teatro"),	1975,	II,	124,
Fontán A.,	"Historia y sistema de los demostrativos latinos",	<u>Emerita</u> XXXIII, 1965, p. 85 ss.,	II,	138,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Forberg M.,	<u>De salutandi formulis plautinis et terentianis,</u>	Diss. Weich. 1913, VIII,		818,
García Calvo A.,	<u>Del Lenguaje,</u>	Lucina Madrid 1979,	II,	125-6,
Hamon P.,	"Pour un statut sémiologique du personnage",	<u>Littérature</u> VI, 1972, p. 111 ss.,	VIII,	768,
Kowzan T.,	"Le signe au théâtre"	<u>Diogène</u> LXI, 1968,	II,	129,
Lilja S.,	<u>Terms of Abuse in Roman Comedy,</u>	Helsinki 1965,	V,	661,
López-Pociña,	"Contexto escénico del 'Eunuchus' terenciano",	<u>Emerita</u> XLVII, Madrid 1979, p. 291-318,	I,	112-13,
Llarena	"La relació expressió lingüística-expressió corporal	<u>Faventia</u>		
Xibillé M.,	en el 'Trinummus' de Plaute" p. 155-6,	I-II 1979, II, 121,		

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Morris E.,	"Sentence question in Plautus and Terence",	<u>A. J. Ph.</u> X, 1889, p. 417 ss.,	VIII,	803,
Pagnini M.,	"Per una semiología del teatro classico",	<u>Strum. Crit.</u> XII, 1970, p. 90 ss.,	II,	129-30,
Pavis P.,	<u>Problèmes de sémiologie théâtrale,</u>	Les Press. Univ. du Québec 1976,	II,	344,
Peirce Ch.,	<u>Obra lógico-semiótica,</u>	Taurus comunicación, Madrid 1987,	VIII,	933,
Ramirez J.,	<u>Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas,</u>	A. E. Madrid 1983,	III,	356,
Ramirez J.,	"Diecinueve puntos para una arquitectura literaria",	<u>Arqu.</u> 219, Madrid 1979, p. 69-74,	IV,	587,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Richter P.,	<u>De usu particularum ex-</u> <u>clamationum,</u>	Studiis in Priscos scrip- tores Latinos collatis ed. Studemund.	II,	351,
Roccaro C.,	"Il pianto in Plauto. 'Flere' e i suoi composti",	<u>Pan</u> 1974, p. 27 ss.,	VII,	752,
Ruffini F.,	"Semiótica del teatro: ricog- nizioni degli studi",	<u>Biblioteca</u> <u>teatrale</u> IX, 1974, p. 55,		
Serpieri A.,	"Miscellanea di studi in onore di B. Tecchi",	<u>Insto. It. di</u> <u>Studi Germani-</u> <u>ci</u> (II), Roma teatrale. <u>Strum.</u> <u>Crit.</u> 32-33 1977, p. 90-137,		II, 127,
Swoboda M.,	"De soliloquiorum in antiquo drammate ab Aeschyli tempo- ribus usque ad Terentium adhibitorum munere scaenico",	<u>Eos</u> LIX, 1971 p. 57-76,		VII, 760,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Taladoire A.,	<u>Commentaire sur la mimi-</u> <u>que et l'expression cor-</u> <u>porelle du comédien ro-</u> <u>maine,</u>	Montpellier 1951,	II,	121,

Thamm G.,	"Beobachtungen zur Form des plautinischen Dialog",	<u>Hermes</u> 1972, p. 558 ss.,	VIII,	772,
-----------	---	------------------------------------	-------	------

Van Wagenin-				
gen I.,	<u>Scaenica Romana,</u>	Groningen 1907,	II,	121,

5-2 División en actos de las obras plautinas

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Burkhardt G.,	<u>Die Akteinteilung in</u> <u>der neuen Griechischen</u> <u>und in der romischen</u> <u>Kömodie,</u>	Basilea 1927,	I,	91,

Drexler H.,	<u>Plautinische Akzentstudien,</u>	Breslau 1933,	II,	243,
-------------	------------------------------------	------------------	-----	------

5-3 Originalidad plautina

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Anderson W.,	"A new Menandrian pro- totype for the 'seruus currens' of Roman Comedy",	<u>Phoenix</u> XXIV 1970 p. 40 ss.,	VIII,	854,
Fraenkel C.,	"Plautinische und Attis- ches",	Berlín 1931,	II,	345,
Luchs A.,	"Zu Plautus",	<u>Hermes</u> VI 1871, p., 264-280,	II,	344,
Westaway K.,	<u>The Original Element in Plautus,</u>	Cambridge Univ. Press. 1917,	I,	93,

5-4 Problema de los prólogos plautinos

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Audollent C.,	"Le prologue de l'Amphi- tryon de Plaute",	<u>Revue</u> XIX 1895, p. 70 s.,	II,	339,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Trautweinz P.,	<u>De prologorum Plauti-</u> <u>norum indole atque na-</u> <u>tura,</u>	Diss. Berlín 1890,	II,	342,

5-5 Vida de Plauto

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Arnott W.,	"Plauto uomo di teatro",	<u>Dion.</u> XLVI 1975, p. 203- 217,	II,	344,
Cima A.,	"Intorno a la vita e al nome di Plauto",	<u>Riv. St. Ant.</u> VII, 1903, p. 429-448,	I,	98,
Della Corte F.,	<u>Da Sarsina a Roma,</u>	Génova 1952,	I,	97,

5-6 Temas diversos: Religiones

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Grenier A.,	<u>Les religions Etrusque et romaine,</u>	París 1948,	I,	96,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Latte K.,	<u>Römische Religionsgeschich-</u>	Münche		
	<u>te,</u>	1960,	I,	96,

Marchetti-

Longhi,	"Religione teatro. L'in-			
	fluenza religiosa nella	<u>Dion.</u> IX		
	topografia de teatri di	1942, p. 15,	I,	111,
	Roma antica",			

Torelli M.,	"Il santuario di Hera Gra-			
	visca",	<u>Parola del</u>		
		<u>passato</u> 26,		
		1971,	I,	95,

5-7 Códices y manuscritos

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Bethe E.,	Códices Ambrosiano, Vaticano y Pari-			
	sino (1-178),		II,	121,

Ferrari G.,	"Il fragmento del papiro			
	berlinense 1171 e la trans-			
	formazione del coro de Aris-	<u>Dion.</u> XI		
	tofanes a Menandro",	1948, p.		
		177 ss.,	III,	538,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Questa C.,	<u>La presentazione delle clausulae nei codici di Plauto.</u>			
	<u>La critiche teatrale greco-latine oggi. Problemi e metodi,</u>	Bolonia		
		1983,	I,	105,

5-8 Otros

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Barnes J.,	<u>El loro de Flaubert,</u>	Anagrama, Barcelona		
		1985,	VIII,	764,

Calame-Griaule, "Pour un étude ethnolinguistique des littératures orales africaines",	<u>Languages</u>			
		XVIII, 1970		
		p. 120 ss.,	I,	97,

García Yebra V.,	<u>Teoría de la traducción,</u>	Madrid 1984,	II,	139,
------------------	---------------------------------	--------------	-----	------

Graeber H.,	<u>De poetarum atticorum quaestiones quinque,</u>	Gottingae		
		1911, p.		
		21 ss.,	VIII,	773,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Hope T.,	<u>Costumes of the Greeks an</u> <u>Romans,</u>	Nueva York 1962,	VIII,	887,
Jachmann G.,	<u>Plautinisches und Attis-</u> <u>ches,</u>	Berlín 1931,	V,	657,
Macaulay D.,	<u>Nacimiento de una ciudad</u> <u>romana 300 años a. de J.</u>	Timun Más Barcelona 1980	III,	357,
Mariner S.,	"La ironía dramática en las tragedias de Séneca",	<u>Estudios so-</u> <u>bre Lit. y</u> <u>Art. dedi-</u> <u>cados a E.</u> <u>Orozco, Fac.</u> <u>F^{ia} y Let.</u> <u>Univ. Gra-</u> <u>nada, 1979,</u> <u>p. 343-359,</u>	II,	140,
Martley W.,	"Remarks as Plautus", <u>Hermathena</u> IV,	1893, p. 303-309,	II,	297,
Müller C.,	<u>Plautinische Prosodie,</u>	Berlín 1869,	II,	174,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Muñoz Jimenez J.,	"Urbanismo en la antigua Grecia",	<u>E. C.</u> 91, vol. XXIX, Ma- drid 1987, p. 77-95,	IV,	614,
Mutscherlich A.,	<u>Fundamentos del compor- tamiento colectivo,</u>	A. U. 52, Madrid 1979,	III,	540,
Neumann M.,	<u>Die politische GerechtigKeit in der neuen Komödien,</u>	Diss. Mainz 1958, p. 172, nota 896,	VIII,	849,
Orvieto A.,	"Come nacquero in Italia le reppresentazioni all'aperto"	<u>Dion.</u> I, 1929, p. 106 ss.,	I,	111,
Pairault F.,	<u>Recherches sur quelques séries d'urnes de Volterra a represen- tations mythologiques,</u>	Ecole Fran- caise de Ro- me 1972,	I,	96,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Paribeni R.,	"Il problema dell'acustica nei teatri antichi",	<u>Dion.</u> XV 1952, p. 235 ss., I,		104,
Roland Martin V.,	<u>L'urbanisme dans la Grèce antique,</u>	París 1956, IV,		614,
Salvat R.,	"Hacia una nueva dimensión inter- pretativa de los espectáculos trágicos",	<u>Primer Ac-</u> <u>to</u> nº 203- 204, Madrid 1984, p.		I, 97,
Storoni L.,	<u>L' idea di città nel mundo ro-</u> <u>mano,</u>	Milán, 1967,	IV,	614,
Traihagen A.,	"Note Plautine",	<u>Athenaeum</u> 1962 p. 349 ss.,	V,	661,
Vahlen J.,	"Plautus und die fabu- la Rhintonica",	<u>Rhein. Mus.</u> XVI, p. 472 ss.,	V,	649-50,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Vallet G.,	<u>Rhegion et Zande: Histoire</u> <u>commerce et civilisation</u> <u>des citès chalcidiennes du</u> <u>détroit de Messine,</u>	Biblio. des Ecoles Françaises d'Athènes et Rome 1958	I,	95,
Varios,	"Rappresentazioni classiche e spettacoli all' aperto: un po distoria",	<u>Dion.</u> Abril- Mayo 1924, p. 3 ss.,	I,	111,
Varios,	"Sobre teatros romanos en Es- paña",	Actas del Simposio de Mérida Nov. 1980, Badajoz 1982,	I,	114,
Ventura- Cese- rani,	<u>Pompeya. La aventura</u> <u>de un mundo,</u>	Montena Madrid 1982,	II,	364,

6- MANUALES

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Bayet J.,	<u>Literatura Latina,</u>	Ariel Barcelona		
		1972,	I,	94,
Bieber M.,	<u>History of Gr. and Rom.</u>			
	<u>Theater,</u>	Princeton		
		1939,	I,	94,
Bignone E.,	<u>Storia della Letteratura</u>			
	<u>latina (I)</u>	Firenze		
		1946,	V,	681,
Coulanges O.,	<u>La ciudad antigua,</u>	Iberia,		
		Barcelona		
		1952,	IV,	614,
Chatelain E.,	<u>Paleógraphie des clas-</u>			
	<u>siques latins,</u>	París 1884-		
		1892,	I,	105,
Ferrabino A.,	<u>Paideia e civitas in</u>			
	<u>Italia e Grezia,</u>	Firenze		
		1939,	IV,	614,
Flickinger R.,	<u>The Greek Theater and</u>	Chicago		
	<u>its Drama,</u>	1922,	VIII,	773,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Gentili B.,	<u>Theatrical Performance</u> <u>in the Ancient World,</u> (vol II),	Gieben, Amsterdam 1979,	I,	96,
Grimal P.,	<u>Le Théâtre a Rome,</u> Actes IX Congrès Ass. Budé, París 1975,		VIII,	921,
Halliday M.,	<u>Some Aspects of the The-</u> <u>matic Organization of</u> <u>the English Clause,</u>	Santa Mónica, California, RAND. Co. 1967, p. 37-81,	VIII,	925,
Haffter H.,	<u>Untersuchungen zur altla-</u> <u>téinische Dichtersprache,</u>	Berlín 1934,	II,	344,
Hoffmann J.,	<u>Lateinische Umgangsspra-</u> <u>che,</u>	Heilderberg 1926,	II,	351,
Hoffmann L.,	<u>Lateinische Grammatik</u> (II), München 1966,		II,	138,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Inama V.,	<u>Il teatro antico greco e romano,</u>	Cisalpina Goliardica Milán 1910,	I,	5,
Knapp W.,	"The Roman Theater",	<u>Ant. and Arch.</u> I, 1915,	I,	114,
Lesky A.,	<u>Historia de la Literatura griega,</u>	Gredos, Madrid 1968,	I,	73,
Lorenzo A.,	<u>Ausgewählte Komödien des T. M. Plautus,</u>	Berlín 1883,	I,	40,
Ludwig A.,	<u>Antiken Komödien</u> (vol. II),	Munich 1966,	I,	91,
Mattingly H.,	"The plautine 'didascaliae'",	<u>Athenaeum</u> 1957, p. 83-4,	II,	341,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Opelt I.,	<u>Die lateinischen Schimpf- Wörter,</u>	Heidelberg, 1965,	V,	661,
Otto A.,	<u>Die Sprichwörter und Sprich- wörtlichen Rodensarter der Römer,</u>	Leipzig 1890,	V,	666,
Ortolani B.,	<u>Das japanische Theater,</u>	Stuttgart 1966,	VIII,	919,
Ribbeck O.,	<u>Die römische Tragödien,</u>	Leipzig 1875,	VIII,	921,
Riganti E.,	<u>Varrone, De lingua la- tina libro VI. Testo critico, traduzione e commento,</u>	Pátron 1978,	V,	687,
Ritschl-Kunst K.,	<u>Studien zur grie- chisch-römischen Komödie,</u>	Wien 1910,	VIII,	849,
Sánchez Zavala,	<u>Semántica y sintaxis en la lingüística transformatoria</u>	A. U. 84, Madrid 1974,	VIII,	927,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Schanz-Hosius-Krüger,	<u>Geschichte</u> <u>der Römischen</u> <u>Literatur,</u>	Munich 1927, 196,3	I,	91,
Schulten,	<u>Obra Marítima de Avieno,</u>	Fontes Hispanicae Antiqua,	II,	129,
Sifakis G.,	<u>Studies in the History of Hellenistic Drama,</u>	London 1967,	VIII,	915,
Ussing J.,	<u>Commentarius in Plauti,</u>	Olms Verlag 1972,	II,	346,
Ventura P.,	<u>Pompeya. La aventura de un mundo,</u>	Madrid 1982,	III,	358,
Vogt J.,	<u>Sklaverei und Humanität im</u> <u>Klassischen Griechentum,</u>	Akad. Mainz 1953,	VIII,	918,

AUTOR	OBRA	REVISTA/EDITORIAL	CAPÍTULO	PÁGINA
Wakernagel J.,	<u>Vorlesungen über Syn-</u> <u>tax mit besonderer Be-</u> <u>rücksichtigung von Grie-</u> <u>chisch, Lateinisch und</u> <u>Deutsch,</u>	Basilea 1926,	II,	240,
Warschen T.,	<u>Pompeji, Ein Führer durch</u> <u>die Ruinen,</u>	Berlín- Leipzig 1925,	I,	102,
Wehrli F.,	<u>Motivstudien zur griechischen</u> <u>Komödie,</u>	Zurich- Leipzig 1936,	VIII,	915,

ÍNDICE DE PASAJES CITADOS

NOMINA DE ABREVIATURAS

Las abreviaturas de esta tesis son las que damos a continuación, y se han respetado las de otros autores en los textos citados o traducidos.

<i>Ad. Aen.:</i>	"Commentarii in Aeneidem".
<i>Ad. Nat.</i>	"Ad nationes".
<i>Aen.:</i>	"Aeneis".
<i>A. P.:</i>	"Ars poetica".
<i>A. P. V.</i>	"Anthologia Palatina".
<i>Acc. Brut.:</i>	"Accius Brutus".
<i>Ach.:</i>	"Acharnenses".
<i>Ad.</i>	"Adelphoe".
<i>Ad. Fam.:</i>	"Epistulae familiares".
<i>Ad. Heren.:</i>	"Ad Herenium".
<i>Al.:</i>	"Alcestis".
<i>Amor.:</i>	"Amores".
<i>Amph. / Anf.:</i>	"Amphitruo".
<i>Anab.:</i>	"Anabasis".
<i>Anal.:</i>	"Annales" (Ennio).
<i>Andr.:</i>	"Andria".
<i>Ann.:</i>	"Annales" (Tacitus).
<i>Ant.:</i>	"Antigone".
<i>Ant.:</i>	"Antiquitates Iudaicae".
<i>Ar. am.:</i>	"Ars amatoria".
<i>Arch.:</i>	"Pro Archia".

<i>Aristo.:</i>	"Contra Aristogitón".
<i>Asp.:</i>	"Aspis".
<i>At.:</i>	"Epistulae ad Atticum".
<i>As.:</i>	"Asinaria".
<i>Au. / Aul.:</i>	"Aulularia".
<i>Ay.:</i>	"Ajax".
<i>Bac.:</i>	"Bacchae".
<i>Bacch. / Baq.:</i>	"Bacchides".
<i>Bell. Gal.:</i>	"De bello Gallico".
<i>Ca.:</i>	"Cato".
<i>Calig.:</i>	"Caligula".
<i>Cap. / Capt.:</i>	"Captiui".
<i>Carm.:</i>	"Carmina".
<i>Cas.:</i>	"Casina".
<i>Cath.:</i>	"Cathemerinon hymnus".
<i>Catil.:</i>	"De coniuratione Catilinae".
<i>Circumt.:</i>	"Circumtosa".
<i>Cist.:</i>	"Cistellaria".
<i>Coef.:</i>	"Choephoroi".
<i>Com. Anon.:</i>	"Commoedia anonima".
<i>Cont. Alc.:</i>	"Contra Alcibiades".
<i>Curc. / Cu.:</i>	"Curculius".
<i>De Agr.:</i>	"De Agricultura".
<i>De Benef.:</i>	"De Beneficiis".
<i>De Com.:</i>	"De commoedia".
<i>De Coron.:</i>	"De Corona".
<i>De Diu.:</i>	"De diuinatione".

<i>Deipnosoph.</i> :	"Deipnosophistes".
<i>De idol.</i> :	"De idolatria".
<i>De Leg.</i> :	"De legibus".
<i>De Off.</i> :	"De officiis".
<i>De Orat.</i> :	"De oratoriis".
<i>De Scorp.</i> :	"De Scorpione".
<i>De Spect.</i> :	"De spectaculis".
<i>Dig.</i> :	"Digesta".
<i>Etimolog.</i> :	"Etymologiae".
<i>Eun.</i> :	"Eunuchus".
<i>Fab. inc.</i> :	"Fabula incerta".
<i>Flor.</i> :	"Florida".
<i>Flor. Com.</i> :	"Florilegia Commoediarum".
<i>Form.</i> :	"Phormio".
<i>Fr. inc.</i> :	"Fragmenta incompleta".
<i>Geo.</i> :	"Georgus".
<i>Heaut.</i> :	"Heauton timorumenos".
<i>Hec.</i> :	"Hecuba".
<i>Hecy.</i> :	"Hecyra".
<i>Hel.</i> :	"Helena".
<i>Heraclid.</i> :	"Heraclidae".
<i>Her.</i> :	"Heracles".
<i>Hip.</i> :	"Hippolytus".
<i>Il.</i> :	"Ilias".
<i>Ins.</i> :	"Institutio oratoria".
<i>In. Cy.</i> :	"Institutiones Cyri".
<i>Iph. Aul.</i> :	"Iphigenia Aulidensis".
<i>Iph. Ta.</i> :	"Iphigenia Taurica".
<i>Ion.</i> :	"Io".

ÍNDICE DE PASAJES CITADOS: AUTORES ANTIGUOS

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Accius:		499,	II,	344.
Aeschylus:	<i>Coef.:</i>	561-569,	II,	351;
		652,	II,	351;
		881,	II,	351;
	<i>Prom.:</i>	124-135,	I,	99;
		135,	I,	99;
		140 ss.,	I,	100;
		147,	I,	100.
Agatharcus:	<i>Flor.:</i>	450-440,	I,	69;
		460,	I,	69.
Alciphro:		I, 8, 1,	V,	687;
		I, 35,	II,	314;
		I, 37,	II,	314;
		II, 2, 1,	VIII,	836;
		III, 32, 2,	II,	309;
		IV, 9, 15,	II,	313.
Ammianus:		XIV, II, 28,	VIII,	843;
Andocides:	<i>Cont. Alc.:</i>	14,	II,	285;
Antiphanes :	<i>Fab. inc.:</i>	248 K,	III,	380.
	<i>Πόλεις:</i>	fr. 191, II,	I,	75.

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Anthologia Palatina:		7, 45,	IV,	595.
Apuleius:	<i>Flor.:</i>	XVI, 64,	VIII,	769;
	<i>Met.:</i>	I, 18,	IV,	595;
		VI, 25,	VIII,	859;
		IX, 20,	II,	297.
Aristophanes:	<i>Acch.:</i>	176,	VIII,	917;
		403 ss.,	II,	302;
		748,	II,	301;
		862 ss.,	VIII,	913;
	<i>Eccl.:</i>	34,	II,	351;
		477,	VI, II,	917;
		960 ss.,	II,	301;
		977,	II,	351;
	<i>Eq.:</i>	36,	II,	343;
		725 ss.,	II,	301;
	<i>Lys.:</i>	6,	VIII,	917;
		1106 ss.,	II,	301;
		1216,	II,	301;
	<i>Nub.:</i>	132,	II,	302;
		136,	II,	351;
		866 ss.,	II,	301;
		1144,	II,	302;
		1165,	II,	301;
	<i>Pax.:</i>	814,	V,	683;
	<i>Ra.:</i>	37 ss.,	II,	302;
		184,	VIII,	917;
		272,	VIII,	917;
		460 ss.,	II,	302;
		603 ss.,	II,	352-53;
		604,	II,	353;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Aristophanes:	<i>Thesm.</i> :	395,	I,	116;
		487-88,	II,	308;
		1175,	VIII,	913;
		1186,	VIII,	913;
	<i>Vesp.</i> :	54,	II,	343;
		56 ss.,	II,	302;
		125 ss.,	III,	380;
		875,	IV,	553;
		1497 ss.,	VIII,	913.
Aristoteles:	<i>Econ.</i> :	B4 ^a , 1347,	II,	353;
	<i>Eth. Nic.</i> :	1161 b ⁵ ,	VIII,	917;
	<i>Poet.</i> :	1449 ^a , 19,	I,	68;
		1449, 15-32,	II,	130;
		1499 ^b ,	I,	74;
		1455 ^a , 23-30	II,	134;
Arnobius:	<i>Adu. nat.</i> :	III, 13	VIII,	844;
		IV, 9-12,	III,	371;
		VI, 13,	VIII,	844;
Athenaeus:	<i>Deipnosoph.</i> :	XIII, 558,	II,	309;
Augustus:	<i>Serm.</i> :	275, 2,	VIII,	840;
		276, 3,	VIII,	840.
Aulus Gellius:	<i>Noct. Att.</i> :	I, 9, 2,	VIII,	843;
		X, I, 7,	I,	113;
		II, 26, 14,	VIII,	860;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Aulus Gellius (cont.)		II, 29,	V,	646
		V, 7,	VIII,	918
		IX, 14, 21	V,	653
		X, 15, 3	VIII,	888
		XIV, 4, 2,	VIII,	843.
Caesar: <i>Bell. Gal.</i>		: VI, 18, 3,	IV,	563.
Calpurnius:		3, 29,	VIII,	888.
Cato: <i>De Agr.:</i>		10, 5,	VI,	709.
Catullus:		XXXI, 14,	II,	251;
		69, 5,	V,	683.
		71, 1,	V,	683.
Cicero: <i>Acc. Brut.:</i>		19,	V,	654;
		26, 98,	VIII,	815;
		<i>Ad. Fam.:</i> IX, 22,	VIII,	839;
		XVI, 26,	II,	346;
		<i>Arch.:</i> 3, 6,	VIII,	815;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Cicero (cont.)	<i>At.:</i>	X, 14, 2,	II,	251;
	<i>Ca.:</i>	II, 98,	VIII,	816;
	<i>De Div.:</i>	I, 37, 80	VIII,	920;
	<i>De Leg.:</i>	II, 15, 38,	I,	115;
	<i>De Of.:</i>	III, 31, 112,	V,	646
		III, 55,	II,	285;
	<i>De Orat.:</i>	I, 55, 254,	II,	251;
	<i>Phi.:</i>	2, 12,	V,	654;
		III, 5, 11,	II,	251;
	<i>Nat. De.:</i>	I, 28, 79,	VIII,	920;
		II, 27, 67,	II,	297;
		II, 41, 105,	V,	651;
	<i>Pi.:</i>	26, 63,	II,	346;
	<i>Pro. Ar.:</i>	5, 10,	VIII,	915;
	<i>Pro. Clemen.:</i>	9, 27,	IV,	568;
	<i>Pro. Flacco.:</i>	26, 62,	IV,	595;
	<i>Pro. Se.:</i>	124,	I,	115;
	<i>Tus.:</i>	I, V, XXI,	III,	491-2
Com. Anon.:		277,	VIII,	839;
Cratinus:	<i>Iuvert.:</i>	53,	I,	116.
Demosthenes:	<i>Aristo.:</i>	I, 52,	IV,	610.

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Demosthenes :	<i>Aristo.</i> :	47, 53,	III,	542;
	<i>Ly.</i> :	24, 20,	IV,	610.
Dionisus:		I, 490, 27 ss		
		K,	VIII,	911.
Donatus:	<i>De Com.</i> :	VI, 1-6,	VIII,	892;
		10,	I,	115.
Ennius:	<i>Anal.</i> :	156,	V,	659;
		107,	V,	664;
	<i>Tr.</i> :	212,	II,	247;
		218 R, 34,	II,	344;
		341,	II,	345.
Estobeus:	<i>Telet.</i> :	XCVIII, 72,	VIII,	847.
Euripides:	<i>Al.</i> :	476,	IV,	568;
	<i>Bac.</i> :	170,	II,	351;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Eurípides:	<i>Bac.</i> :	912,	II,	351;
	<i>Elec.</i> :	750,	II,	351;
	<i>Hec.</i> :	172,	II,	351;
		484 ss.,	IV,	568;
		1044,	II,	351;
	<i>Hel.</i> :	453,	II,	351;
	<i>Heraclid.</i> :	642,	II,	351;
	<i>Her.</i> :	78,	II,	353;
		657,	IV,	568;
	<i>Hip.</i> :	51,	VIII,	809;
		790 s.,	IV,	568;
	<i>Iph. Aul.</i> :	1,	II,	351;
		863,	II,	351;
		1532,	II,	351
	<i>Iph. Ta.</i> :	42,	V,	687;
		500,	VIII,	849;
		1284,	II,	351;
		1304-8,	II	351;
	<i>Ion.</i> :	870,	V,	687;
	<i>Med.</i> :	57,	V,	687;
		131,	II,	344;
		148,	V,	687;
		663-5,	IV,	568;
		894,	II,	351;
		1293 ss.,	IV,	568;
	<i>Ores.</i> :	112,	II,	351;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Eurípides:	<i>Ores.:</i>	136,	II,	136;
		844-5,	IV,	568;
		1561 ss.,	II,	353;
		1567 ss.,	II,	311;
Ferécrates:		51-6, II,		
		226-228,	VIII,	917;
		67-78, II,		
		230-34,	VIII,	917;
		134-40, II,		
		256-58,	VIII,	917.
Festus:		244,	III,	531;
		270,	V,	651.
Philarius:		4, 18,	VIII,	887.
Flor. Com.:		2 ss.,	IV,	570;
Philemus:		179,	VIII,	836.
Fronto:	<i>Elog.:</i>	5, 1, 37,	VIII,	920.

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Herodotus:		II, 35,	III,	380.
Hesiodus:	<i>Trab.:</i>	346,	IV,	550.
Homerus:	<i>Il.:</i>	IX, 45,	III,	478;
	<i>Od.:</i>	XIX, 25,	V,	659.
Horatius:	<i>A. P.:</i>	154-55,	III,	542;
		155,	III,	541;
	<i>Carm.:</i>	I, 4, 1,	V,	678;
		IV, 7, 9,	V,	678;
	<i>Epo.:</i>	I, 5, 31,	III,	531;
		II, 1, 180,	VIII,	820;
		IX, 36,	VI,	710;
	<i>Sat.:</i>	I, 2, 27,	V,	683;
		I, 9, 3,	VII,	750;
		I, 9,	VIII,	826;
		II, 7, 21,	V,	622.
Iosephus:	<i>Antiq.:</i>	XVII, 5, 7,	VIII,	888.

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Isidorus:	<i>Etimolog.:</i>	X, 146,	V,	683;
	<i>Orig.:</i>	X, 74,	VIII,	839.
Isocrates:	<i>Paneg.:</i>	50,	IV,	595.
Iulius Valerius:		I, 7,	VIII,	844.
		II, 26,	VIII,	844.
Iuuenalis:	<i>Epist.:</i>	XIII, 57,	II,	251.
Lucianus:	<i>Dial. meret.:</i>	XI,	II,	314.
Lucilius:		XXIX, 72,	VIII,	844.
Lucretius:		III, 772,	VIII,	838;
		IV, 276,	II,	300;
		IV, 1161,	V,	661;
Macrobius:	<i>Satur.:</i>	I, 4,	V,	651;
		I, 3, 15,	V,	687.

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Manilius:		473,	VIII,	769.
Meleagrus:	A. P. V.:	191,	II,	315.
Nonius:		210, 7,	V,	645;
		468, 32,	V,	646.
Menander:	Asp.:	227,	III,	388;
		255,	III,	388;
		399 ss.,	VIII,	854;
	Circunt.:	287 ss.,	III,	379;
	Disc.:	81 ss.,	VIII,	854;
		586,	II,	352;
		880,	VIII,	913;
		908,	II,	352;
		922,	II,	351
	Epitr.:	211,	VIII,	861;
		356,	VIII,	861;
		499,	II,	351;
		535 ss.,	II,	302;
		717,	II,	351;
	Fab. Inc.:	18 ss.,	II,	301;
	Geo.:	41,	VIII,	916;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Menander:	<i>Sam.:</i>	69,	IV,	613;
		79,	IV,	613;
		81,	VIII,	916;
		128 ss.,	VIII,	822;
		190,	VII,	719;
		207,	IV,	568;
		301,	III,	381,
		301-302,	III,	466;
		541,	III,	388;
		645 ss.,	III,	478.
. Ovidius:	<i>Amor.:</i>	I, 15, 175,	VIII,	769;
		III, 1, 46,	II,	315;
	<i>Ar. am.:</i>	I, 374,	V,	666;
	<i>Met.:</i>	X, 668,	I,	115.
Pacuvius:	<i>Trag.:</i>	315,	II,	303;
		347,	V,	687.
Papirus Oxyrrincus:		II, 30,	IV,	570.

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Pindarus:	<i>Fragm.:</i>	76,	IV,	595;
	<i>Nem.:</i>	I, 19,	III,	380.
Plautus:	<i>Amph.:</i>	1,	V,	658,
		1-152,	VIII,	881;
		20,	III,	419;
		26,	VIII,	807;
		38,	V,	688;
		41,	V,	617;
		46,	II,	175;
		50-60,	IV,	590;
		53,	VIII,	815;
		54,	VIII,	826;
		65,	I,	114, 116;
		78,	IV,	591;
		85,	VIII,	897-898;
		88,	VIII,	807;
		97,	II,	175, 278,
			IV,	591;
		97-98,	IV,	591;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Amph.:</i>	102,	II,	141;
		112,	III,	401,
				404;
		113,	V,	649;
		116,	VIII,	898;
		120,	III,	405;
		120,	VIII,	807, 880;
		124,	VIII,	778;
		125,	II,	141;
		128,	II,	141;
		131,	III,	390, 406;
		133-4,	VIII,	778;
		141,	VIII,	880, 885;
		142,	VIII,	880;
		149,	V,	649;
		153,	VII,	736;
		154,	V,	650;
			V,	658;
		155,	V,	650;
		162,	IV,	590;
		162,	V,	649-50;
		163-4,	IV,	607;
		165,	V,	645, 650;
		190,	IV,	591;
		195,	IV,	607;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Amph.:</i>	238,	IV,	589;
		255,	V,	649,
				650;
		259,	IV	591;
		263,	II,	156;
		264,	II,	278;
		270,	II,	156;
		270,	VII,	717;
		272-290,	V,	649;
		275,	V,	687;
		276,	V,	653;
		277,	V,	651;
		279,	V,	651;
		282-3,	V,	652;
		288,	VIII,	843;
		290,	III,	538;
		290,	V,	649;
		292,	III,	366;
		292,	IV,	589;
		292,	V,	649-652;
		292,	VII,	719;
				779;
		293-440,	VIII,	773;
		294,	VIII,	779, 892;
		310,	V,	649, 652,
				658;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Amph.:</i>	317,	II,	175;
		317,	VIII,	779;
		321,	V,	679;
		323,	VIII,	779, 815;
		325,	II,	344-45;
		331,	II,	152;
		331-332,	VIII,	774;
		332,	VIII,	810;
		333,	II,	344;
		339,	VII,	736;
		347,	VIII,	774, 815;
		350,	II,	278;
		350,	VIII,	774;
		356,	I,	13;
		356,	II,	195;
		356,	VIII,	774, 815;
		362,	II,	218,
				243, 246;
		362,	VIII,	774;
		364,	VIII,	810;
		366,	V,	623-4;
		373,	VIII,	774;
		378,	VIII,	774;
		379,	VIII,	774;
		381,	VIII,	774;
		382,	VIII,	775;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Amph.:</i>	383,	VIII,	775;
		385,	VIII,	775;
		391,	VIII,	827;
		392,	VIII,	867-73;
		393-94,	VIII,	775;
		395,	VIII,	775;
		397,	VIII, ,	775;
		398,	V,	622-24;
		400-1,	VIII,	775;
		402,	VIII,	775;
		403,	V,	647;
		404,	IV,	589-90,
				607,
				609;
		404,	V,	649-52;
				655;
		406,	III,	366;
		408	IV,	590;
		409	II,	246;
		409,	III,	443;
		411,	VIII,	775;
		412,	IV,	607;
				609;
		412,	V,	649-52;
		416,	VIII,	776;
		417,	VIII,	824;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Amph.:</i>	420-423,	VII,	757;
		423,	VIII,	776;
		426,	V,	623-4;
		429,	VII,	757;
		431,	VIII,	776;
		433,	VIII,	776;
		434,	VIII,	776;
		436-7,	VIII,	776;
		439-40,	VIII,	776;
		440,	VIII,	773;
		441,	VII,	757;
		441,	VIII,	773-4;
		442,	VIII,	777;
				881;
		443 ss.,	VIII,	881-3;
				897,
				898;
		448,	II,	283;
		449,	II,	303;
		450,	II,	251;
		460,	IV,	609;
		461,	V,	653;
		461,	VIII,	853;
		462,	V,	624;
		462,	VIII,	881;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Amph.</i> :	478,	II,	175;
		480,	V,	624;
		496,	VII,	719;
		497,	II,	304;
		497,	VIII,	807,
		497-498,	VIII,	800;
		502,	II,	254-55;
		502,	VIII,	827;
		506,	VIII,	838;
		515,	VII,	736;
		523-4,	VII,	719;
		530,	VIII,	867-72;
		531,	II,	139-40;
		532,	II,	215;
		532-3,	V,	652;
		537-8,	VII,	719;
		541,	VII,	757;
		543,	V,	641,
				653;
		546,	V,	649;
		547,	V,	653;
		550,	V,	649;
		562,	II,	243;
		583,	V,	624;
		593,	II,	243;
		602,	V,	642;
				649;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Amph.</i> :	603,	III,	366;
		606-7,	VII,	719;
		607,	II,	243;
		607,	VIII,	815;
		609,	VII,	720;
		617,	II,	289;
		617,	III,	387;
		621,	V,	649;
				654;
		622,	V,	654;
		628,	II,	178-80;
		629-32,	II,	179;
		633 ss.,	II,	178;
		633-53,	II,	179;
		639,	II,	163;
		639,	V,	642, 649;
				654;
		654,	II,	263;
		666,	VII,	720;
		667,	III,	387;
		669,	II,	139-40, 263;
		668,	II,	296;
		672,	V,	635;
		676,	VIII,	818;
		677-78,	IV,	591;
		678,	VII,	720;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Amph.:</i>	680,	VII,	757;
		686,	V,	623;
		695,	II,	164;
		697,	V,	654;
		699,	V,	642;
		700,	II,	195,
				278;
		701,	II,	157;
		701,	V,	649,
				654;
		713,	II,	263;
		718,	II,	135;
		725,	II,	139-40;
		726,	V,	654;
		729,	II,	135;
		731,	V,	649,
				654;
		733,	II,	290;
		742,	II,	135,
		742,	VII,	744;
		748,	II,	135;
		750,	II,	135;
			VII,	744;
		752,	V,	634;
		759,	II,	263;
		770,	III,	410;
				483;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Amph.:</i>	770,	VI,	709;
		771,	V,	623-4;
		771,	VII,	717;
		773,	VI,	709;
		778,	VII,	758;
		793,	II,	175;
		795,	II,	157;
			IV,	565;
		816,	IV,	590;
		823,	IV,	609;
		853-4,	VIII,	913;
		854,	I,	14;
			III,	453, 483;
		856,	I,	14;
			III;	407;
		860,	I,	14;
		861-881,	VIII,	881;
		863,	I,	106;
		863-4,	VIII,	913;
		865,	II,	157;
		866,	VIII,	881, 883;
		875,	V,	623-24;
		881,	VII,	736;
		892,	II,	290;
		897,	VIII,	779;
		928,	VIII,	820;
		934,	VIII,	867,
				873;
		949,	III,	467;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Amph.:</i>	952,	VII,	757;
		955,	II,	277,
				305;
		978,	II,	290;
		983,	II,	312;
		984,	IV,	571-2,
				574,
		984,	IV,	589;
		995-6,	III,	538;
		999,	VIII,	890;
		1003,	V,	623-4;
		1005,	VIII,	807,
				813;
		1007,	I,	14;
		1007,	III,	434, 440;
		1008,	II,	310;
		1008,	III,	533;
		1010,	IV,	610;
		1011,	IV,	575,
		1011 ss.,	IV,	586,
		1012,	IV,	610;
		1013,	IV,	610;
		1015-1016,	II,	258;
		1018,	II,	311;
		1018-1020,	II,	302;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Amph.:</i>	1019 ss.,	II,	299;
				304, 310;
		1021,	III,	536;
		1022,	II,	304, 307;
		1024,	VIII,	837;
		1026,	II,	304;
		1029,	VIII,	837;
		1032,	VIII,	838;
		1039,	III,	507;
		1039,	VII,	757;
		1043,	IV,	591;
		1043,	V,	623-4;
		1045,	III,	421, 463;
		1046,	IV,	591;
		1048,	II,	298;
		1048,	III;	461, 463;
		1050,	V,	673;
		1053-1071,	V,	673;
		1061,	V,	623-4;
		1062,	V,	673;
		1067,	II,	290;
		1071,	V,	673;
		1075,	VIII,	812;
		1080,	II,	278, 349;
		1081,	II,	349;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Amph.:</i>	1085-1100,	III,	507;
		1091,	V,	623-624;
		1095,	II,	296;
		1095-1096,	V,	673;
		1100,	III,	507;
		1108,	III,	535;
		1120-1124,	V,	676;
		1126-1129,	III,	483;
		1126-1129,	III,	483;
		1126-1129,	V,	676;
		1130,	V,	676;
		1145,	III,	435.
	<i>As.:</i>	20,	V,	623-624;
		35,	IV,	567;
		53,	I,	15, 25;
		53,	IV,	546,
		69,	VIII,	897-98;
		74,	V,	623-624;
		75,	VI,	694;
		83,	VI,	694;
		89,	VI,	694;
		98,	V,	623-624;
		103,	V,	623-624;
		123,	VI,	694;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	As.:	125,	V,	623;
		126,	III,	515;
		127,	I,	15;
		127,	II,	314;
		127,	III,	466-67;
		140,	III,	466-67;
		151,	III,	370,
				390-91;
		151,	VIII,	779;
		152,	III,	390;
		154,	II,	216;
		156,	II,	225;
		161,	I,	15;
		161,	II,	252, 314;
		174 ss.,	VIII,	856;
		194,	V,	654;
		204 ss.,	II,	313;
		207,	II,	283, 314;
		220,	II,	225, 283;
		236,	II,	219;
		241,	II,	298, 314;
		242,	II,	291, 314;
		247,	II,	314;
		249,	IV,	569;
		250,	VI,	694;
		251,	IV,	608;
		266,	VII,	718;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	As.:	267 ss.,	IV,	571-72;
		267,	VII,	737;
		269,	VI,	694;
		272,	VIII,	779;
		277,	VI,	694;
		288,	VIII,	779;
		289,	VIII,	869, 877;
		292,	VII,	757;
		319,	VI,	694;
		326,	I,	60;
		328,	III,	401;
		329,	I,	15;
		329,	III,	401;
		336,	II,	216;
		336,	VI,	694;
		346,	II,	283;
		357,	II,	157;
		362,	II,	291;
		364-65,	VI,	694;
		370,	II,	140;
		379,	II,	140;
		379,	VII	718;
		381,	I,	15;
		381 ss.,	VI,	694;
		381-382,	II,	208, 278;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	As.:	382,	II,	303;
		382,	III,	483;
		382,	VIII,	913;
		383,	II,	157;
		383,	III,	407;
		384,	II,	298, 300, 304;
		386,	II,	157;
		387,	II,	284;
		388,	II,	304, 307;
		390,	II,	298;
		393,	II,	247;
		394,	III,	407;
		396,	VI,	694;
		400,	VIII,	853;
		408,	IV,	608;
		413,	IV,	608;
		413,	VIII,	779;
		420,	VII,	718;
		424,	II,	298;
		424 ss.,	III,	379;
		425,	I,	101;
		426,	II,	180, 307;
		430,	II,	203, 278;
		431,	VII,	758;
		435,	II,	291;
		452,	III,	390, 407;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	As.:	452,	VI,	694;
		458,	II,	203;
		461,	VI,	694;
		469,	II,	165, 180;
		470,	III,	478;
		470,	VIII,	820;
		472,	VII,	758;
		473,	VI,	694;
		474,	II,	307;
		490,	II,	180;
		491,	VI,	695;
		492,	IV,	592-3, 597;
		494,	VI,	695;
		496,	V,	623-4;
		524,	II,	223;
		543,	III,	425;
		545,	III,	515;
		545 ss.,	VI,	695;
		597,	VI,	695;
		585,	III,	410;
		585,	VIII,	807;
		585-6,	III,	516;
		586,	VII,	718;
		587,	VIII,	866, 872;
		590,	VI,	695;
		591-617,	VIII,	845;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>As.:</i>	594,	II,	258;
		596,	II,	165;
		597-599,	V,	654-655;
		619,	VIII,	819;
		620,	VIII,	867, 872;
		623,	VIII,	822;
		624,	V,	654-655;
		630,	V,	655;
		632,	II,	165, 293;
		632-633,	VI,	695;
		639,	VII,	718;
		648,	II,	180;
		653,	VI,	695;
		661,	VI,	695;
		664-665,	VI,	695;
		670,	V,	623, 625;
		673,	VI,	695;
		674,	V,	623, 625;
		677,	VI,	695;
		679,	VIII,	779;
		683-684,	VI,	695;
		686,	VIII,	779;
		699,	V,	623, 625;
		700,	III,	441;
		704,	VII,	758;
		705 ss.,	VI,	695;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	As.:	712,	VI,	695;
		725,	VI,	695;
		735,	VI,	695;
		740,	III,	515;
		741,	III,	407, 513,
				516;
		741-2,	III,	512;
		745,	III,	451, 494;
		756,	III,	458;
		762,	II,	291;
		809,	II,	181
		809,	III,	456,
		810,	II,	181;
		810,	III,	492;
		810,	IV,	597;
		815,	II,	267;
		817,	II,	213;
		827,	I,	16;
		827,	II,	267;
		828,	III,	494-498;
		828-9,	III,	496;
		829,	III,	498;
		830,	III,	498;
		830,	VIII,	779;
		831,	VIII,	779;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	As.:	834,	III,	498;
		835,	III,	498;
		841,	VII,	758;
		851 ss.	III,	494, 498;
		854-877,	III,	361;
		859,	III,	361;
		863,	VIII,	839;
		873,	V,	654-655;
		876,	II,	181-182;
		877,	III,	498;
		877-879,	II,	183;
		879,	VIII,	906-7;
		880,	III,	498;
		881,	III,	496;
		882,883,	III,	499,
		884,	II,	252,
			III,	499;
		891,	III,	483, 499;
		892,	VIII,	838;
		896,	II,	252, 260;
		898,	VIII,	828;
		902,	II,	252;
		906,	III,	499;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	As.:	907 ss.,	III,	499;
		910,	VII,	757;
		911-919,	III,	499;
		913,	I,	16;
		921,	II,	258,
			III,	499;
		923,	II,	258;
		924,	II,	258;
		925,	II,	258,
			III,	499;
		936,	V,	623, 625, 655;
		937,	II,	252, 264;
		938-9,	III,	499;
		940,	II,	258;
		940-1,	III,	497;
		941-2,	III,	499;
		947,	III,	541.
	Au.:	3,	II,	243;
		5,	II,	195,
			VIII,	779;
		7,	VI,	696;
		21,	II,	195;
		23,	VIII,	780;
		26,	II,	204,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Au.:</i>	26,	VI,	696;
		29,	VIII,	800;
		30,	VIII,	779;
		31,	I,	25,
			IV,	546,
			VIII,	780, 800;
		34,	VIII,	800;
		35,	VIII,	780, 800;
		36,	VIII,	780;
		37,	III,	391,
			VIII,	800;
		37-8,	VIII,	807;
		40,	III,	467;
		44,	II,	287, 314;
		46,	II,	142, 300,
			VII,	759;
		51,	II,	225,
			VII,	756;
		52,	VII,	756;
		55,	VII,	718;
		70,	II,	287;
		78,	VIII,	827;
		80,	III,	391, 407;
		81,	III,	460,
		81 ss.,	VII,	757 ;
		81-2,	III,	391;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Au.:</i>	82,	II,	291
		83,	II,	226;
		87,	VI,	710;
		89,	II,	140,
			III,	425,
			VI,	694;
		90,	II,	293;
		98,	II,	284;
		102,	II,	276, 284, 295;
		103,	III,	425;
		104,	II,	140;
		105,	II,	255;
		110,	II,	251, 261, 270;
		113 ss.,	III,	376;
		118,	II,	178, 270;
		133,	IV,	563;
		133 ss.,	III,	376;
		134,	II,	140;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Au.:</i>	162-63,	VIII,	838;
		171,	I,	17;
		171,	IV,	546;
		176-177,	I,	16;
		176-77,	II,	252;
		177,	I,	16;
		178,	II,	260;
		178-80,	III,	468;
		181,	II,	142-3;
				243, 270;
		185,	VIII,	800;
		189,	II,	270;
		194 ss.,	VII,	757;
		200-1,	VII,	757;
		201,	II,	143;
		201,	III,	391;
		202,	II,	266;
		203,	I,	17;
		203,	II,	266;
		204,	II,	270;
		204-209,	III,	466, 468;
		205,	I,	17;
		205-209,	III,	466;
		206,	I,	17;
		207,	VII,	757;
		208,	III,	460;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Au. :</i>	214-15,	VIII,	388;
		216,	VI,	696;
			VII,	757;
		237,	II,	260;
		242,	III,	516;
		243,	III, 512,	516;
		244 ss.,	VI,	696;
		245,	I,	17;
		249-51,	III, 466,	468;
		250,	III,	517;
		251,	I,	17;
		253,	VIII,	837;
		262,	V, 623,	625;
		265 ss.,	VI,	696;
		266,	II, 252,	270;
		268-271,	III, 466,	468;
				484;
		269,	III,	468;
		270,	III, 389,	391,
				484;
		271,	V, 623,	625;
		273,	II,	270;
		294,	II,	143, 294;
		278,	III, 434-5,	440;
		282,	II,	143;
		288,	VIII,	779;

AUTOR	OBRA	PASAJE -	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Au.:</i>	289,	V,	623, 625;
		290,	I,	17;
		290-1,	II,	158;
		293,	II,	158, 252, 270;
		328 ss.,	I,	17;
		329,	II,	176;
			III,	484;
		330,	II,	223;
		334,	II,	223;
			III,	419, 425;
		341,	II,	252, 270;
		342,	II,	172;
		349,	II,	183;
		350,	II,	183;
			III,	468;
		350-1,	III,	466;
		357,	II,	226;
		361,	II,	284;
		362,	III,	453, 539;
		363,	III,	484;
		364,	V,	623, 625;
		370,	II,	279;
		371,	V,	623, 625;
		388,	II,	284;
		389,	III,	408;
		390 ss.,	III,	508;
		392,	VI,	696;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Au.:</i>	393,	III,	461;
		398-402,	III,	391, 508;
		400,	III,	508;
			IV,	546;
		402,	III,	508;
			IV,	546;
		403,	III,	508;
			IV,	546;
		405,	III,	460, 539;
		406 ss.,	IV,	572;
		408,	V,	623, 625;
		419,	V,	623, 625;
		427,	II,	284;
		431-35,	II,	142;
		432,	II,	246;
		438,	II,	284;
		446,	III,	366;
		449,	VI,	696;
		451,	II,	289,
			III,	451, 484;
		452,	III,	453;
		453,	VI,	694;
		455,	III,	425;
		459,	II,	289;
		460 ss.,	VI,	696;
		464,	VI,	694;
		465,	III,	391;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Au.:</i>	467,	VI,	696;
		468,	VI,	694;
		473,	VIII,	808;
		474,	VII,	718;
		496,	VII,	719;
		497,	VII,	719;
		503,	VII,	719;
		544,	II,	271;
		546-7,	VII,	756;
		549,	VII,	756;
		552-3,	II,	293;
		569,	V,	623, 625;
		573,	V,	634;
		575 ss.,	VII,	757;
		575-6,	II,	296;
		579,	III,	695;
		580,	VI,	696;
		581 ss.,	VI,	697;
		583,	I,	18,
			II,	329;
		584,	II,	331;
		586,	I,	29;
			II,	331;
		587,	I,	18;
		603-4,	II,	158;
		606,	II,	158,
			VI,	697;
		607,	I,	18-19,
			II,	158;
		609-23,	II,	321, 331;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Au.:</i>	613-14,	VI,	697;
		615,	I,	19;
			II,	336;
		617,	I,	18;
			II,	326, 329;
		619,	II,	143;
			VIII,	800;
		620,	II,	326, 329;
		620-21,	VI,	697;
		621,	II,	332;
		609-623,	II,	321;
		628-660,	I,	10;
		634,	VII,	759;
		637,	VIII,	888;
		640,	VII,	759;
		646,	VIII,	892;
		646-7,	VIII,	892;
		656,	II,	326;
		659,	II,	326;
			III,	434-435;
		660,	I,	10;
		662,	V,	623, 625;
		663,	II,	143, 323;
		665,	II,	326;
		665 ss.,	II,	337;
		666,	II,	299;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Au.:</i>	667 ss.,	II,	323;
		674,	II,	336, 337;
		675,	II,	321;
		676-677,	II,	321;
		677 ss.,	II,	321;
		678,	II,	321, 337;
		680,	II,	143;
		691-2,	III,	507;
		693,	III,	435;
		694,	III,	417, 443;
		698,	II,	143;
		700,	III,	434-5;
		701-712,	VI,	697;
		707,	VI,	697;
		710,	II,	150;
		711,	II,	150;
		712,	II,	258;
		713,	VI,	697,
			IV,	572;
		713-25,	VI,	697;
		715,	III,	541;
		718,	I,	116;
			VIII,	883;
		719,	I,	114;
			VIII,	883, 902;
		725,	VI,	695;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Au.:</i>	726,	I,	18;
		727,	I,	18;
		727-30,	II,	152;
		728,	VIII,	808;
		731,	II,	152;
		735,	VI,	695;
		737,	II,	213;
		743,	II,	226;
		748,	V,	645-46, 655;
		766,	II,	336;
		778,	II,	141;
		781,	II,	243;
		786,	V,	623, 625;
		800,	III,	443;
		802,	III,	434-35;
		804,	II,	152;
		805-6,	III,	456;
		810,	IV,	593, 597;
		810 ss.,	IV,	592;
		816,	VII,	757;
		820,	V,	623, 625;
		823,	VI,	697;
		1013,	II,	276;
	<i>Bacch.:</i>	38,	II,	183;
		43,	II,	271;
		44,	II,	271;
		47,	II,	226;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Bacch.</i> :	54,	II,	226;
		70,	II,	226;
		71,	VIII,	892;
		82,	II,	226;
		94,	V,	623, 625, 656;
		95,	I,	21;
			III,	392;
		102,	V,	623, 625;
		105,	I,	21;
			III,	449;
		108,	III,	379, 456;
		109,	II,	183;
		110,	VIII,	897, 898;
		113,	II,	159;
			IV,	567;
		114 ss.,	I,	21;
			II,	159, 174, 195;
		124,	VIII,	852;
		129,	VIII,	852;
		137,	II,	142;
			VII,	759;
		140,	III,	408;
		148,	VIII,	846;
		169,	II,	183;
		170,	IV,	592, 593, 597;
		172,	II,	296;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Bacch.</i> :	172,	IV,	552;
		178,	II,	143;
			III,	466;
		178-80,	III,	466;
		182,	VIII,	823;
		186,	V,	668;
		204,	II,	143;
		204 ss.,	I,	21;
		205-6,	II,	143;
			IV,	546;
		214-15,	VIII,	913;
		222,	VIII,	800;
		225,	I,	22;
			II,	247-8, 252;
		227,	III,	425;
		227-8,	III,	392;
		229,	II,	216;
		234,	II,	304;
		235,	IV,	592-3, 597, 607;
		240,	III,	379;
		241,	VII,	737;
		243,	VIII,	823;
		248,	VIII,	845;
		294,	VIII,	913;
			II,	323;
		295-6,	V,	643;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Bacch.:</i>	460-1,	VIII,	846;
		471,	II,	309, 349;
		472,	I,	21;
		490,	VII,	757;
		498,	II,	184;
		500-525,	II,	184;
		507,	II,	258;
		515 ss.,	II,	184;
		525,	II,	258,
			VIII,	913;
		526-7,	III,	466, 468;
		529,	I,	22,
			II,	213, 240, 253,
				258;
			III,	419;
		534,	VIII,	800;
		535,	VII,	737;
		536,	VIII,	823;
		555,	III,	419;
		557,	III,	419;
		558,	III,	419;
		568,	III,	401, 404,
			VIII,	800;
		571,	III,	421, 461;
		575,	II,	213;
		577,	VIII,	913;
		578,	II,	279, 310;

AUTOR	OBRA	PÁGINA	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Bacch.</i> :	308,	II,	323;
		312,	I,	29;
			II,	296;
		315,	II,	252, 271;
		317-18,	V,	656;
		326,	II,	252, 271;
		342,	VIII,	815;
		347,	IV,	608;
		365,	II,	247-8;
		368,	II,	298;
		373,	II,	247-8, 252, 271;
		375 ss.,	IV,	612;
		379,	III,	392;
		384,	I,	22,
			II,	165;
		393-403,	VIII,	780;
		403,	I,	11;
		403-4,	VIII,	780;
			VIII,	800;
		404,	VIII,	720;
		406,	I,	21,
			II,	213;
		410,	VIII,	846;
		424,	IV,	608;
		430,	VIII,	846;
		451,	I,	22,
			III,	370;
		456,	VIII,	823;
		458,	II,	271;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Bacch.</i> :	578-9,	II,	303;
		581,	II,	288;
		581 ss.,	II,	302;
		581-2,	III,	409;
		583,	II,	300;
		586,	II,	304;
		587,	VIII,	819;
		593,	II,	294;
		597,	VII,	757;
		603,	VIII,	867 , 873;
		611,	VIII,	808, 866, 870;
		612 ss.,	VII,	737;
		625,	II,	300,
			VII,	737;
		632,	II,	300,
			IV,	574-5;
		639,	VIII,	908;
		642,	V,	623, 625;
		646,	VIII,	852;
		648,	II,	279;
		649,	IV,	593;
		669,	VIII,	866;
		684,	VIII,	867, 873;
		714,	III,	425;
		715,	VI,	698;
		716,	V,	665;
		723,	I,	21, 22;
			III,	500;
		723 ss.,	III,	381;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Bacch.</i>	723-25,	III,	468;
		724,	III,	380;
		724-5,	III,	466;
		726-7,	VI,	698;
		730,	VI,	698;
		744,	V,	623, 625;
		747,	II,	267-71;
		750,	II,	267, 271;
		753,	VI,	698;
		758,	II,	216;
		766,	V,	634;
		768,	I,	22,
			VII,	720;
		773,	II,	346;
		774,	VIII,	808;
		776,	II,	253, 271;
		787-9,	VI,	698;
		791,	VIII,	816;
		796,	III,	392;
		798,	I,	22;
		801,	VI,	698;
		808,	VI,	698;
		811,	VI,	698;
		822-3,	III,	455;
		823,	III,	379, 416,
			VIII,	815;
		824,	III,	380;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Bacch.</i> :	831,	II,	184;
		832,	II,	185,
			III,	500;
		832-33,	II,	184;
		832-36,	III,	466, 468;
		832-40,	III,	500;
		833,	II,	185, 300;
		834,	II,	184-85,
			III,	500,
			VII,	720;
		835-41,	II,	184;
		836,	II,	185,
			III,	500;
		844,	VII,	757,
			VIII,	801;
		859,	V,	623, 626;
		862,	VIII,	913;
		876,	VII,	757;
		877,	II,	184;
		887,	II,	271;
		898,	VII,	757;
		900,	II,	296,
			IV,	608;
		901,	I,	21, 22;
		903,	V,	623, 626;
		906,	III,	417-18, 444;
		907,	III,	420, 444;
		924,	I,	23;
		924-978,	I,	22;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Bacch.:</i>	924,	I,	23,
			VI,	698;
		935-6,	VI,	698;
		939,	VI,	698;
		941,	VI,	698;
		960,	VI,	698;
		978,	I,	23,
			III,	370;
		979,	VII,	737;
		984,	VI,	698;
		986,	VII,	757;
		991,	VI,	698;
		1023,	VII,	759;
		1048,	II,	253;
		1050,	III,	392;
		1052,	III,	392;
		1060,	IV,	607;
		1076,	IV,	612;
		1094,	V,	623, 626;
		1100,	VIII,	838;
		1101,	VIII,	836;
		1106,	VIII,	823;
		1117,	II,	159;
		1120,	II,	305;
		1120 ss.,	VIII,	841;
		1121,	II,	185;
		1128,	V,	623, 626;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Bacch.:</i>	1130,	VIII,	869, 876;
		1133,	III,	460, 462;
		1134-35,	VIII,	842;
		1140,	III,	461;
		1151,	III,	416, 462;
		1166,	II,	185;
		1175,	III,	444;
		1175 ^b ,	III,	417;
		1177-8,	III,	453;
		1181,	III,	417, 444;
		1185,	III,	416, 460;
		1185 ^b ,	III,	417;
		1189 ss.,	III,	491;
		1190,	III,	491;
		1195,	V,	623, 626;
		1203,	III,	444,
		1203,	V,	647;
		1204,	III,	393;
		1205,	V,	647;
		1211,	III,	541;
	<i>Cap.:</i>	1,	II,	143,
			VIII,	801;
		2,	VIII,	780;
		3,	II,	143;
		4,	II,	204,
			VIII,	801;
		6,	II,	143;
		7,	II,	204;
		10 ss.,	I,	116,
			VIII,	781;
		11-12,	I,	116;
		12,	I,	114;
		15,	I,	116;
		17,	VIII,	781;
		20,	I,	23;
		21,	II,	267;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Cap.</i>	24,	IV,	598-99;
		24-31,	IV,	599;
		29,	II,	247-48;
		33,	II,	253;
		36,	II,	253, 265;
		37,	VIII,	882, 884;
		38,	VIII,	781, 885;
		39,	VIII,	781, 884-5;
		39 ss.,	VIII,	879;
		40,	V,	623, 626,
			VIII,	781;
		48,	VIII,	781;
		57,	VIII,	769;
		58,	VIII,	769;
		59,	IV,	598;
		60,	II,	122, 142;
		60-62,	II,	339;
		90 ss.,	IV,	600;
		93,	IV,	598, 600;
		93 ss.,	IV,	599;
		94,	IV,	598-99, 600;
		95,	I,	23;
		96-97,	II,	204, 279;
		112,	VIII,	906, 907;
		112-113,	Vi,	692;
		114,	III,	393;
		127,	V,	656;
		136,	II,	267,
			III,	541;
		138,	VIII,	823;
		139,	VIII,	866, 872;
		149,	VIII,	850;
		160,	IV,	600;
		168,	IV,	600;
		169,	VIII,	812;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Cap.:</i>	172,	V,	687;
		173,	V,	656;
		174-5,	V,	656;
		175,	V,	620;
		189,	V,	620;
		192,	III,	393, 434-5;
		197,	VIII,	882;
		200,	VIII,	866, 872;
		201,	VIII,	872;
		203,	VIII,	906;
		204,	VIII,	907;
		204-5,	VI,	692;
		206 ^a - 206 ^b ,	VI,	692;
		211 ss.,	VII,	721;
		215 ^a ,	VII,	721;
		215 ^b ,	VIII,	882;
		218 ss.,	VIII,	885;
		218-250,	III,	524;
		222 ss.,	VIII,	882;
		223,	VIII,	885;
		249,	VIII,	885;
		251,	III,	461, 466-68;
		252,	II,	159,
			III,	366-67;
		254,	VI,	699,
			VIII,	906-907;
		261,	II,	226;
		266 ss.,	VII,	757;
		267,	VIII,	884;
		274 ss.,	VII,	757;
		284,	VII,	757;
		285,	VIII,	810;
		293-360,	III,	524;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Cap.:</i>	322,	II,	176, 226;
		323,	II,	176;
		330,	II,	142,
			IV,	599;
		335,	VII,	757;
		337,	II,	160;
		339,	II,	160;
		342,	II,	176;
		348,	V,	623, 626;
		354,	III,	484,
			VI,	699;
		356,	VIII,	906, 907;
		357,	VIII,	907;
		360,	III,	524;
		361-372,	III,	524;
		379,	IV,	599;
		381,	VII,	759;
		384 ss.,	II,	162;
		391,	II,	162;
		440,	II,	241;
		452,	III,	425;
		456,	III,	393;
		456-7,	III,	485;
		457,	II,	267;
		496,	IV,	607;
		497,	V,	656;
		499,	II,	241;
		506-7,	II,	256;
		511,	IV,	599;
		513,	II,	226;
		527,	II,	143;
		532,	II,	143;
		533,	II,	288;
		544,	IV,	599;
		547,	IV,	599;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Cap.:</i>	557,	VIII,	868, 875;
		573,	IV,	599;
		588,	IV,	599;
		590,	IV,	599;
		592,	II,	135;
		614-615,	VIII,	898;
		615,	VIII,	897;
		626,	II,	226;
		638,	IV,	599;
		647 ss.,	VIII,	847;
		656,	III,	468;
		656 ss.,	III,	466;
		658,	III,	469;
		675-6,	VIII,	884;
		676,	VIII,	883;
		682,	VIII,	837;
		685,	VIII,	888;
		715,	VIII,	867, 873;
		717,	V,	656;
		757-8,	VI,	699;
		766,	VIII,	907;
		766-7,	VI,	699;
		767,	VIII,	906;
		768,	IV,	573;
		768 ss.,	IV,	571;
		776-7,	VI,	699;
		778-9,	VIII,	892, 894;
		788,	VIII,	808;
		788 ss.,	VII,	721;
		790,	VII,	744;
		791 ss.,	IV,	574;
		791-93,	IV,	572-73;
		793,	VII,	757;
		795,	IV,	574-75;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Cap.:</i>	804,	II,	268;
		808,	V,	679;
		809,	IV,	568;
		821,	IV,	567;
		824,	IV,	598, 600;
		830,	II,	299;
			III,	409;
		830 ss.,	II,	302;
		831,	II,	300;
			V,	620;
			VII,	721;
		832,	II,	303;
		833,	VII,	721;
		834 ^a ,	VII,	744;
		834-5,	VII,	721;
		835,	VIII,	816;
		859,	VII,	759;
		867,	VIII,	815;
		881-883,	IV,	600;
		887-889,	IV,	600;
		894,	III,	393;
		895,	V,	620;
		901 ss.,	VIII,	857;
		911,	II,	263;
		913,	VIII,	868, 876;
		918,	III,	393;
		919,	III,	466;
		951,	III,	444;
		953,	III,	456;
		973,	IV,	599;
		975,	II,	262;
		977,	III,	466, 469;
			VIII,	814;
		979,	IV,	599;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Cap.:</i>	983,	VIII,	810;
		991,	VIII,	837;
		997,	VIII,	897-98;
		1004,	VI,	699;
		1005,	III,	370-1,
			IV,	599,
			V,	620;
		1006,	VIII,	819;
		1009,	VIII,	823;
		1011 ss.,	VIII,	885;
		1015,	III,	394;
		1017,	III,	402;
		1027,	III,	449,
			VI,	699.
	<i>Cas.:</i>	1-4,	II,	340;
		4,	VIII,	911;
		5-22,	II,	340;
		35,	II,	204;
		35-63,	II,	340;
		36,	I,	24;
			II,	196;
		81,	IV,	592;
		81-2,	IV,	593;
		118,	V,	659;
		142,	III,	422;
		144,	VI,	699;
		144-149,	III,	466;
		145,	IV,	546, 554;
		159,	VIII,	838;
		161,	IV,	549, 554;
		163,	VIII,	781;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Cas.:</i>	165,	III,	469,
			IV,	546;
		165-67,	III,	466;
		168-69,	II,	247-48;
		170,	VIII,	823;
		176,	II,	247-248;
		178,	II,	219;
		185-6,	II,	268;
		213,	VIII,	801;
		214,	III,	425,
			VII,	721;
		219,	V,	680;
		220,	V,	680;
		223,	VIII,	866, 871;
		227,	VIII,	801;
		228,	VIII,	866, 871;
		229,	VII,	749,
			VIII,	827;
		236,	V,	679;
		238,	V,	279;
		239 ss.,	VIII,	837;
		240,	IV,	565,
			VIII,	838;
		244,	VIII,	837;
		245,	II,	350;
		247,	V,	623, 626;
		250,	III,	397;
		256,	VIII,	902;
		259,	VIII,	838;
		272,	VIII,	808;
		274,	VIII,	782;
		282,	VIII,	866, 871;
		295,	III,	366-67, 425;
		295-6,	III,	394;
		296,	VI,	699;
		308,	VIII,	808;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Cas.:</i>	309 ss.,	III,	469;
		309-316,	III,	466;
		310,	VIII,	860;
		312,	II,	279;
		325,	VIII,	867, 874;
		350,	III,	394,
			VIII,	808;
		351,	VIII,	897, 899;
		353-55,	III,	466, 469;
		357,	VII,	737;
		359,	VI,	699;
		363,	VI,	699;
		369,	IV,	577;
		380,	II,	142;
		388,	V,	623, 626;
		419,	III,	425;
		421,	III,	425;
		422,	III,	449;
		425,	VIII,	837;
		440,	II,	247-8;
		443,	III,	526;
		446,	VIII,	902;
		467,	V,	623, 626;
		473,	V,	623, 626;
		477,	I,	24,
			II,	215,
			IV,	550;
		484,	II,	256;
		486,	V,	657;
		495,	VIII,	836;
		497,	II,	247, 248;
		502,	IV,	550;
		511,	III,	434-5, 440;
		515,	VIII,	885;
		521,	II,	295;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Cas.:</i>	522,	II,	219;
		526,	IV,	608;
		527,	II,	295;
		530,	II,	268;
		532,	II,	160,
			IV,	550;
		536,	I,	24,
			VIII,	782, 801;
		537,	IV,	550;
		538,	II,	291;
		539,	II,	160,
			IV,	547;
		540,	II,	161, 268;
		541,	VIII,	823;
		542,	III,	394, 478;
		546,	II,	227, 279;
		547,	II,	247-8;
		557,	III,	434, 436;
		562 ss.,	VII,	721,
			VIII,	782;
		567,	VIII,	867, 873;
		574,	III,	366-7;
		578,	VIII,	897, 899;
		579,	II,	160, 223;
		581,	VIII,	801;
		593,	II,	219;
			III,	366-67;
		594,	II,	219,
			VIII,	828;
		596,	II,	256;
		597,	II,	224,
			III,	419;
		608,	V,	623, 626;
		613,	III,	512;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Cas.:</i>	613-14,	III,	517,
			IV,	556;
		620,	III,	518;
		621 ss.,	IV,	573;
		621-629,	III,	466, 469;
		622,	II,	268;
		626,	III,	394, 397;
		627,	II,	213,
			III,	469;
		631 ss.,	I,	24,
			II,	346;
		632,	II,	346;
		637,	VIII,	892;
		649,	III,	394, 508;
		649-50,	III,	397;
		650,	II,	227;
			III,	394, 402;
		650 ss.,	III,	397;
		656,	III,	394-5, 397;
		660,	VI,	699;
		662,	II,	277;
		668,	V,	623, 626;
		671,	V,	657, 687;
		675,	IV,	573;
		691,	VI,	700;
		693,	V,	623, 626;
		700,	V,	623, 626;
		705-6,	VI,	700;
		706,	III,	460;
		711,	VIII,	815;
		724,	VIII,	819;
		726,	V,	623, 626;
		732 ^b ,	V,	623, 626;
		734,	V,	657;
		749,	II,	196;
		751,	III,	395;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Cas.:</i>	761,	III,	402;
		763,	II,	268, 289,
			III,	395;
		763 ss.,	III,	397;
		764,	III,	395;
		765,	V,	623, 626;
		769,	III,	395;
		772,	III,	395, 397;
		776,	II,	291;
		780-787,	III,	466, 469;
		785-86,	II,	173;
		786,	II,	144,
			V,	659;
		787-795,	II,	173;
		788,	VII,	756;
		789,	VII,	756;
		792,	III,	395, 397;
		796,	II,	173,
			VIII,	801, 906-7;
		798,	II,	161,
		798-800,	VIII,	913;
		799,	IV,	574-575;
		800,	III,	539;
		804,	III,	395, 397;
		813,	II,	304;
		814,	III,	539,
			V,	679;
		815-16,	III,	518;
		815-825,	III,	539;
		827,	VII,	722;
		832,	III,	426;
		835,	II,	247-8;
		840,	VI,	700;
		855,	III,	395;
		855 ss.,	III,	397;
		855-6,	IV,	564;
		856,	III,	395,
			IV,	565, 577;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Cas.:</i>	871,	III,	396-7, 402, 500;
		873,	VII,	722;
		874,	III,	396;
		875-893,	III,	396, 397;
		880,	III,	396,
			VIII,	903;
		894,	VII,	757;
		895,	III,	396-7;
		932,	VIII,	897, 899;
		934,	III,	396,
			VIII,	892;
		934-5,	III,	397;
		935,	III,	396;
		936,	II,	304;
		954,	III,	396;
		955,	II,	260;
		955-6,	III,	396;
		963,	III,	397;
		965,	III,	397;
		975,	VIII,	892;
		978,	VIII,	892-3;
		998,	III,	460;
		1009,	VIII,	892-3;
		1017,	III,	541.
	<i>Cist. :</i>	1 ss.,	III,	469;
		1-119,	III,	466;
		2,	V,	623, 626;
		16,	II,	220;
		16,	V,	623, 627, 635;
		17,	III,	426;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Cist.:</i>	48-9,	VIII,	849;
		55,	II,	142;
		56,	VIII,	868, 875;
		58,	VII,	752;
		58,	VIII,	872;
		73,	VIII,	916;
		82,	II,	216;
		90,	II,	260;
		100,	I,	24;
		100,	IV,	547;
		102,	II,	220, 261;
		104,	II,	144;
		105,	II,	144;
		117,	III,	444;
		119,	III,	426;
		120 ss.,	II,	162;
		133,	I,	25,
			II,	162;
		148,	II,	256;
		149-202,	IV,	601;
		158 ss.,	I,	105;
		159,	IV,	565;
		160 ss.,	I,	105;
		190,	IV,	601;
		203-224,	VIII,	845;
		204,	II,	251;
		283,	II,	311;
			VIII,	816;
		284,	III,	410;
		301,	II,	263;
		306,	VIII,	899;
		314,	II,	277;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Cist.:</i>	314,	V,	679, 680;
		319,	I,	24;
		321,	VII,	738;
		330,	III,	422;
		331,	I,	24,
			IV,	564;
		374,	VIII,	815;
		450,	II,	216, 284;
		462,	V,	623, 627;
		524,	V,	623, 627;
		525,	V,	642, 645-46;
		527,	II,	216;
		528,	III,	422;
			VIII,	867;
		534,	I,	24;
			IV,	574-5;
		534-36,	IV,	612;
		535,	VII,	722, 744;
		536,	IV,	573;
		536 ss.,	IV,	572;
		537,	V,	623, 627;
		543,	II,	346;
			III,	366-67;
			IV,	578,
		543 ss.,	I,	24;
		546,	II,	142;
		551,	VII,	722;
		564,	VIII,	801;
		572,	IV,	547;
		578,	II,	349;
		580,	VII,	722;
		589,	VII,	722;
		591,	III,	426;
		596,	II,	256;
		597,	VII,	722, 744-5;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Cist.:</i>	599,	I,	24,
			II,	196;
		629,	II,	259;
		631,	II,	185;
		635,	VI,	700;
		635-6,	VI,	700;
		637,	II,	300,
			VIII,	913;
		638,	II,	303;
		639,	III,	397, 411;
		640,	II,	185,
			III,	422;
		642,	VI,	702;
		649,	II,	294, 309;
		651,	III,	456;
		655,	VI,	700,
			VIII,	801;
		656,	I,	24,
			IV,	564;
		658-9,	II,	243;
		659,	III,	370, 371;
		664,	VI,	700;
		669,	III,	371;
		675,	II,	142,
			III,	366-7,
			IV,	573;
		678,	III,	541;
		683,	III,	422;
		692,	I,	93;
		695,	VI,	701;
		696,	VI,	700;
		698,	II,	192,
			VI,	701;
		699,	II,	192-3,
			VI,	701;
		700,	II,	192-3;
		700-701,	VI,	700;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Cist.:</i>	701,	II,	193,
			VI,	701;
		702,	II,	192-3,
			VI,	701;
		703,	VI,	701;
		704,	III,	461;
		705,	II,	346;
		708,	VI,	700-1;
		711,	VI,	700;
		712,	VI,	701;
		723,	VIII,	819;
		731,	VI,	700, 701;
		734,	VI,	701;
		735,	VI,	700;
		738,	VI,	700, 701;
		741,	VI,	702;
		742,	VI,	700, 702;
		743,	VI,	702;
		746,	II,	196;
		748,	VI,	700, 702;
		755,	VIII,	849;
		767,	VI,	700, 702;
		770,	III,	426,
			VI,	702;
		770-1,	VI,	700;
		771,	VI,	702;
		772,	III,	422;
		772-3,	VIII,	811;
		774-781,	VI,	702;
		776,	II,	350;
		779,	III,	418, 444;
		779-80,	III,	397;
		782,	VIII,	782;
		787,	III,	541.

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Curc.:</i>	1,	I,	10, 27, 28,
			V,	657;
		2,	V,	659;
		3-6,	V,	659;
		7,	V,	659;
		9,	V,	659
		13,	I,	10, 28;
		14,	I,	26-7,
			II,	324;
		15,	I,	26, 27, 28,
			IV,	547;
		20,	VIII,	867, 874;
		22,	V,	657-660;
		33,	I,	26, 27,
			II,	166, 204;
		39,	I,	26,
			II,	196;
		44,	I,	26-27;
			II,	204, 279;
		61,	I,	26;
		61 ss.,	I,	27;
		62,	II,	329;
		67 ss.,	IV,	569;
		71,	I,	26-7,
			II,	333,
			III,	370-1;
		75,	VIII,	913;
		80-1,	V,	679-80;
		82,	V,	680;
		87,	I,	27-8;
		92,	V,	679,
			V,	680;
		93,	I,	27-8,
			II,	288-305,
		95,	V,	659,
			VII,	722;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Curc.:</i>	96,	V,	679, 680, 682;
		96-109,	V,	680;
		97,	V,	682;
		98-99,	V,	682;
		99,	V,	679, 682;
		99-111,	III,	466, 469;
		100-101,	V,	682;
		105-6,	V,	682;
		106,	V,	679;
		107,	V,	679;
		107-8,	V,	682;
			VI,	709,
		109-110,	VII,	722,
		100,	VIII,	801;
		110 ^c ,	V,	682;
		111,	II,	346,
			V,	679,
			VII,	722;
		112,	VII,	738;
		113 ^a ,	VII,	722, 738;
		120 ^b ,	VI,	709,
			VII,	759;
		124,	V,	679;
		126-7,	V,	679;
		131,	VIII,	782;
		137,	VII,	752,
			VIII,	867, 872;
		140,	II,	353;
		143,	V,	623, 627;
		143 ss.,	IV,	569;
		147 ss.,	II,	307;
		147-56,	II,	308;
		150,	V,	681;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Cure.</i> :	151,	II,	308;
		153,	II,	308;
		158-81,	II,	308;
		158-163,	III,	466;
		160,	II,	308;
		162-215,	VIII,	845;
		163,	VIII,	816;
		164,	VIII,	816;
		181,	V,	661;
		182,	V,	653;
		182-4,	V,	657, 660;
		183,	V,	660;
		184-5,	V,	660;
		190-1,	V,	660;
		191,	V,	657,
		196,	V,	657, 662;
		204,	I,	27;
			II,	329;
		206 ss.,	IV,	569;
		209,	II,	243;
		215,	II,	185,
			V,	661, 662;
		216,	I,	27,
			II,	329,
			V,	657;
		217,	II,	332;
		223-228,	III,	466, 470;
		225 ss.,	IV,	569;
		229,	II,	152, 347;
		230	VIII,	856;
		231,	VIII,	858;
		231 ss.,	VIII,	782;
		234,	VIII,	823;
		247,	V,	657, 662, 687;
		251,	V,	663; 663;
		251 ss.,	V,	657;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Curc.:</i>	350,	V,	663;
		352,	V,	657, 663;
		354,	V,	657, 663;
		355,	VIII,	892-3;
		365,	VI,	702;
		366-70,	VI,	702;
		370,	III,	456;
		386,	III,	402;
		389,	I,	28;
			II,	324, 332;
		390,	VIII,	787;
		391,	VIII,	868, 875;
		392,	VIII,	858;
		392-95,	VIII,	890;
		393-4,	VIII,	858;
		399,	III,	398;
		419-20,	VIII,	816;
		422,	VI,	702;
		432,	VI,	702;
		455,	VIII,	782, 819;
		461-65,	VIII,	890;
		462 ss.,	VIII,	897, 899;
		462-486,	II,	340;
		464-66,	VIII,	890;
		488,	VIII,	902;
		503,	II,	227;
		505,	VIII,	890;
		518,	II,	243, 264;
		520,	VII,	752;
			VIII,	866, 872;
		527,	II,	142, 324, 329;
			I,	27;
		543-45,	VIII,	890;
		545,	VI,	702;
		551,	VI,	702;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Curc.:</i>	561,	V,	665;
			VIII,	823;
		562,	IV,	601;
		562-63,	V,	621;
		562-64,	II,	227;
		574,	VIII,	861;
		577 ss.,	VIII,	856;
		584,	VIII,	861;
		584-85,	VI,	703;
		595,	VI,	703;
		601,	VI,	703;
		605 ss.,	VI,	703;
		611,	VIII,	896;
		614,	V,	623-27;
		623,	VII,	723;
		627,	VII,	723;
		629,	VI,	703;
		632,	VIII,	896;
		636,	II,	205;
		641,	VIII,	819;
		644-7,	I,	114-15;
		653,	VI,	703;
		657,	VIII,	819;
		657-8,	VI,	703;
		658,	VIII,	819;
		660,	V,	657, 663;
		670,	II,	219;
		676,	VIII,	813;
		685,	II,	240;
		689,	V,	623, 627;
		699,	I,	27;
			II,	324, 332;
		728,	II,	227;
		729,	III,	541;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Curc.:</i>	1013,	II,	276;
	<i>Ep.:</i>	1,	VIII,	892-3;
		1 ss.,	IV,	571, 573;
		3,	VII,	745;
		26,	IV,	592-3, 597;
		33,	II,	248;
		46,	II,	244, 255;
		63,	III,	422;
		67,	I,	29;
		68,	I,	29;
			III,	422;
			IV;	547;
		80,	IV,	608;
		81,	III,	422;
		101,	VIII,	782;
		102,	VIII,	866, 871;
		103,	VII,	723, 738;
		117,	II,	174;
		126,	VII,	738;
		126-7,	VIII,	823;
		134,	VI,	703;
		144,	V,	647;
		145,	II,	246-7;
		151,	VIII,	913;
		157,	I,	29;
			II,	220;
			III,	418, 449;
			V,	623, 627;
		158,	III,	452;
		164,	III,	434, 436, 440;
		165,	II,	166;
		166,	III,	367;
		171-2,	II,	244, 247-8;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Ep.:</i>	181-185,	III,	466, 470;
		186,	VIII,	807;
		192 ss.,	IV,	571;
		193,	IV,	573;
		194,	VIII,	892, 893, 897;
		195,	IV,	610;
		195 ss.,	IV,	610;
		196,	II,	263;
		197,	II,	303,
			IV,	586;
		198-199,	IV,	610;
		199,	IV,	587;
		201,	VIII,	816;
		202,	VIII,	802;
		208-218,	IV,	587;
		211,	IV,	565;
		221,	III,	372;
		225,	III,	535;
		230,	VIII,	902;
		251,	VI,	703;
		272,	V,	623, 627;
		305,	III,	456;
		306,	IV,	592, 593, 597;
		315,	II,	244, 264;
		319,	III,	434, 436, 440;
		328,	III,	478;
		337-340,	III,	466, 470;
		344,	III,	367;
		357-8,	II,	247;
		358,	III,	478;
		361,	II,	263;
		379,	II,	216,
			III,	423;
		380,	III,	411;
		389,	III,	388;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Ep.</i> :	394,	VIII,	802;
		398,	III,	453;
		398-403,	III,	466, 470;
		399,	III,	453;
		415,	II,	331;
		419,	II,	331;
		435-6,	VIII,	782;
		436,	VIII,	896;
		438,	II,	205;
		439,	VIII,	916;
		442-3,	VIII,	862;
		448,	II,	205;
		472,	III,	485,
			III,	470;
		475,	VIII,	913;
		477,	III,	412;
		495,	V,	623, 627;
		497,	VIII,	807;
		499,	II,	246;
		501,	IV,	597;
		502,	IV,	592-3, 597,
			VII,	757;
		504,	I,	89,
			II,	349;
		505,	II,	349;
		534,	I,	29,
			II	349;
		534 ss.,	II,	349;
		534-35,	II,	196;
		536,	II,	349;
		542,	II,	197, 244, 261;
		559,	VII,	750;
		560-664,	III,	466;
		563,	II,	247,
			VIII,	802;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Ep.:</i>	568,	III,	367;
		570,	III,	367;
		573,	VIII,	802;
		576,	V,	635;
		577,	VIII,	883-4, 897, 902-3;
		579,	V,	679, 682;
		581,	II,	261;
		601,	III,	426,
			VII,	753,
			VIII,	866, 872;
		602,	II,	142,
			IV,	592, 593, 597;
		604,	III,	426;
		608,	VIII,	807;
		609,	VIII,	869, 876;
		620,	VIII,	802;
		633,	II,	241,
			III,	398;
		639-40,	VI,	703;
		641,	VIII,	802;
		646,	VI,	703;
		649,	VIII,	819;
		650,	III,	444;
		658,	IV,	555;
		660,	III,	423, 512;
		660-1,	III,	518;
		662,	III,	462;
		663,	III,	406;
		665,	III,	423, 426;
		669,	VIII,	868;
		669-70,	VIII,	875;
		677,	II,	247-8;
		678-80,	III,	524;
		694,	VII,	750;
		696,	VII,	750;
		712,	III,	464;
		714,	III,	426;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Ep.</i> :	719 ss.,	II,	303;
		721 ss.,	III,	490;
		722,	VII,	750;
		725,	VIII,	892, 894, 906, 908;
		733,	III,	541;
	<i>Menaech.</i> :	33,	IV,	601-2;
		42,	II,	247-8;
		49,	IV,	601, 602;
		51,	IV,	601, 602;
		56,	II,	342;
		57,	IV,	601, 602;
		68,	I,	32,
			II,	197,
			IV,	601-2;
		69,	II,	197;
		70,	IV,	601-2;
		72,	IV,	601-2;
		75,	IV,	590;
		80,	VIII,	782;
		96,	I,	32;
		98,	VIII,	782;
		108,	II,	353;
		109,	I,	32;
		110,	III,	466;
		110 ss.,	III,	470;
		112,	V,	635;
		120 ^b ,	VIII,	884;
		124,	V,	623, 627, 663;
		125,	VIII,	782;
		126,	V,	663;
		127,	III,	466, 470;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Menaech.</i> :	128,	III,	541;
		130,	III,	398,
			VI,	703;
		138,	I,	32,
			VII,	750;
		155,	V,	663;
		158,	VII,	723;
		163,	V,	679, 683;
		165 ss.,	VI,	704;
		166,	V,	683;
		166-7,	V,	679;
		170,	V,	679, 683;
		173,	I,	32;
		175,	V,	663;
		176,	I,	32,
			II,	303-4;
		180,	I,	32;
		180-1,	VIII,	849;
		182,	VIII,	824;
		185,	II,	227,
			V,	627,
		185-6,	V,	623;
		188,	V,	663;
		191,	VI,	704;
		195,	V,	679, 683;
		196,	VI,	704;
		197,	VI,	704;
		200,	V,	623, 627;
		204,	VII,	757;
		208,	II,	227;
		219,	VI,	704;
		217,	V,	622, 623, 627;
		218,	III,	398, 466;
		219,	II,	354;
		225,	II,	354;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Menaech.</i> :	226,	II,	354;
		230,	IV,	602;'
		230-1,	IV	601;
		247-8,	II,	261;
		258,	IV,	602;
		259-63,	IV,	601;
		263,	IV,	602;
		267,	IV,	601-2;
		273 ss.,	IV,	573;
		278,	VIII,	824;
		280-90,	I,	97;
		289,	VI,	704;
		290,	VI,	704;
		292-3,	VI,	704;
		294,	VIII,	816;
		299-300,	II,	205;
		300,	I,	32;
		303,	II,	227;
		305,	V,	635-6;
		306,	IV,	601-2;
		307,	I,	33;
		307-8,	II,	197, 279;
		308,	I,	33;
		331,	III,	434, 436, 440;
		332,	I,	32;
		335,	I,	32,
			II,	172;
		341,	VIII,	811;
		349,	I,	32-33;
		351,	III,	471;
		351-56,	III,	466;
		352,	III,	398;
		353 ss.,	III,	491;
		354,	V,	679, 683;
		357,	III,	366, 368,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Menaech.</i> :	357,	VIII,	782;
		366,	III,	398;
		378,	VII,	723;
		380,	IV,	601-2;
		382,	II,	144,
			III,	444;
		387,	III,	449,
			V,	621,
		394,	VI,	704,
			VII,	757;
		398,	VI,	704;
		400,	II,	299;
		417 ss.,	VII,	757;
		421,	VI,	704;
		422,	III,	449, 478;
		426,	VI,	704;
		431,	III,	449;
		432,	VII,	745;
		437,	V,	663, 664;
		441,	VIII,	914;
		445,	I,	32-33;
		446,	VIII,	858;
		457,	V,	635, 636;
		463,	I,	32, 33,
			VIII,	826, 906, 907;
		465,	VII,	723;
		466,	III,	471,
			V,	635, 636;
		466-68,	III,	466;
		469,	VI,	704;
		474,	V,	635, 636;
		477,	VI,	704;
		480,	VI,	705;
		483,	VII,	723;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Menaech.</i> :	486,	VII,	738;
		498,	VIII,	811;
		507-10,	VI,	705;
		513,	VI,	705;
		514,	VIII,	906, 908;
		523,	I,	32, 33;
		540,	VI,	705;
		550 ^a ,	III,	423;
		559,	II,	144;
		560,	II,	247, 249;
		563,	VI,	705;
		564,	IV,	623, 627;
		567,	VIII,	782;
		568,	VI,	705;
		570,	VII,	723;
		588,	V,	623, 628;
		597,	V,	623, 628;
		598,	V,	635, 636;
		599,	IV,	608;
		600,	VIII,	866, 874;
		601,	V,	623, 628;
		603,	III,	421, 423;
		608,	VIII,	866, 871;
		611,	VII,	759;
		617,	VI,	705;
		630,	III,	461-2,
			V,	623, 628;
		632,	II,	142;
		645,	VI,	705;
		648,	VI,	705;
		658,	VI,	705;
			VIII,	896;
		663,	III,	249;
		665,	II,	247, 249;
		670,	II,	145, 163;
		671,	II,	163;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Menaech.</i> :	673 ss.,	II,	301;
		674,	I,	32, 33;
		676,	III,	366, 368, 456;
		676-7,	II,	220;
		684,	IV,	608;
		689-91,	II,	170;
		692,	II,	169-70,
			III,	462,
			V,	635-6;
		698,	III,	423;
		701,	VI,	705;
		705,	VI,	705;
		736-37,	III,	466;
		749,	V,	635-6;
		772,	VIII,	782;
		773,	III,	366, 368;
		773-4,	VIII,	866, 871;
		790,	II,	166,
			IV,	547;
		794,	V,	663;
		801,	VIII,	908;
		806,	VI,	705;
		807,	II,	214;
		810,	VIII,	866, 871, 874;
		816,	II,	197, 349;
		818-19,	II,	349;
		819,	II,	197, 279;
		820,	II,	197;
		822,	V,	663, 687,
			VII,	723;
		828 ss.,	VIII,	869, 876;
		835,	VII,	723;
		846,	II,	220;
		850,	II,	262;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Menaech.</i> :	853-855,	VIII,	836;
		879,	III,	541;
		881,	IV,	574, 575;
		888,	VIII,	782;
		898,	VII,	724;
		899,	V,	635, 636;
		903,	V,	634;
		907,	VI,	705;
		910,	VIII,	824;
		954,	II,	259;
		959,	V,	635, 636;
		964,	II,	170;
		965,	II,	265,
			III,	458,
			V,	663;
		966,	V,	664;
		992,	VIII,	782;
		1000,	IV,	601, 602;
		1005,	IV,	601, 602,
		1006,	V,	642, 646, 664;
		1013,	V,	623, 628;
		1022,	V,	664;
		1031,	VIII,	819;
		1034,	II,	227, 259;
		1035,	IV,	607;
		1048,	II,	214;
		1049,	VI,	705;
		1050,	V,	623, 628;
		1061,	V,	634, 635, 636,
			VI,	705;
		1062	VIII,	879, 886;
		1063,	VIII,	885;
		1065,	VIII,	820;
		1070,	VIII,	886;
		1071 ss.,	VIII,	886;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Menaech.</i> :	1075,	V,	623, 628;
		1081 ss.,	VII,	757,
			VIII,	886;
		1086,	VII,	724
		1087,	VIII,	782,
			VIII,	886;
		1125,	VIII,	820;
		1131,	VIII,	811;
		1133,	VIII,	820, 879;
		1135,	II,	170;
		1137,	V,	623, 628;
		1138-9,	VI,	705;
		1139,	II,	163;
		1140,	VI,	706;
		1142,	VI,	706;
		1145,	II,	220;
		1154,	III,	450;
		1162,	III,	541;
	<i>Merc.</i> :	2,	II,	342;
		4-5,	II,	343;
		4-5,	V,	687;
		7,	II,	342;
		9,	II,	342;
		12,	II,	235;
		40,	VIII,	846;
		43,	II,	214;
		106-110,	II,	342;
		110,	IV,	608;
		111,	VII,	724;
		111 ss.,	IV,	574;
		112-13,	IV,	569;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Merc.:</i>	115-116,	IV,	571;
		127,	II,	268;
		130,	II,	309;
		130 ss.,	II,	299, 302, 311;
		132,	VII,	724,
			VIII,	816;
		149,	VII,	750, 758, 759,
			VIII,	824;
		169,	VII,	759;
		217-18,	V,	641;
		218,	IV,	607,
			V,	641;
		223,	IV,	608;
		225,	IV,	608;
		225-227,	V,	642;
		226,	V,	654;
		227,	V,	621;
		230,	II,	268;
		244,	III,	453, 463;
		255,	V,	641;
		271,	I,	33,
			IV,	550,
			VIII,	802;
		272,	III,	471;
		272-283,	III,	466;
		278,	VII,	757;
		283,	VIII,	824;
		290-1,	VIII,	838;
		291,	VIII,	839;
		305,	VIII,	836;
		307,	II,	176;
		308,	VII,	759;
		329,	VII,	724;
		329-30,	VIII,	802;
		330,	VII,	724;
		333,	VII,	724;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Merc.:</i>	335,	VII,	724;
		355,	II,	240;
		366,	VII,	724, 738,
			VIII,	802, 827;
		367,	VIII,	827;
		368,	VIII,	868;
		370,	V,	621, 642;
		373,	II,	268,
			VIII,	868, 875;
		379,	VII,	724, 756;
		381,	VIII,	844;
		383,	VII,	756;
		406,	IV,	565, 577;
		408,	II,	314;
		417,	II,	315;
		433,	VII,	724;
		434,	VII,	724;
		461,	IV,	607;
		466,	IV,	607;
		466 ss.,	VII,	757;
		468,	I,	93,
			IV,	608;
		475,	I,	33,
			IV,	547, 550;
		486,	IV,	607;
		492,	VIII,	917;
		498,	III,	478;
		499,	IV,	550;
		501,	VII,	753,
			VIII,	867, 872;
		516,	VIII,	811;
		516-17,	VIII,	917;
		520,	VIII,	843;
		521,	VIII,	843;
		535,	VIII,	917;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Merc.</i> :	542-3,	II,	227;
		555,	III,	418;
		557,	III,	461;
		559,	II,	241,
			IV,	550,
		559-61,	II,	205;
		560,	II,	280, 285;
		561,	VIII,	783;
		562,	II,	221, 247,
			III,	466, 471;
		563,	II,	249,
			VIII,	828;
		567,	III,	420, 444;
		570,	III,	445;
		574,	V,	621;
		575,	V,	683;
		578,	V,	621;
		580,	II,	228;
		585,	II,	228;
		589,	II,	241, 247, 249;
		600,	VIII,	866, 871;
		624,	VII,	753,
			VIII,	867, 872;
		629,	V,	621;
		635,	IV,	592, 593;
		636,	II,	197;
		639-40,	VIII,	836;
		654,	IV,	608;
		673,	VIII,	840;
		676,	I,	33, 34,
			II,	333,
			IV,	552;
		677,	III,	426;
		684,	II,	280, 285,
			III,	402;
		699,	II,	218,
			V,	621;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:		700,	VII,	724;
		705 ss.,	VII,	724;
		706,	II,	294;
		707,	I,	34;
		709,	VII,	725;
		720,	III,	408;
		741 ss.,	VII,	757;
		747,	VIII,	802;
		753,	VIII,	802;
		755-56,	VIII,	843;
		756,	VIII,	844;
		772,	IV,	550;
		786,	II,	285;
		788,	III,	485;
		791,	III,	485;
		792,	III,	485;
		793,	I,	33, 34,
			IV,	550;
		799,	IV,	565;
		800,	III,	485;
		800-2,	III,	472, 485;
		801,	III,	421,
			III,	485;
		805,	II,	303;
		808,	II,	347,
			III,	366, 368;
		813,	III,	455;
		816,	III,	405, 408;
		830,	III,	371;
		830 ss.,	VIII,	845;
		832,	II,	280;
		837,	IV,	592, 593;
		842 ss.,	VII,	725;
		851,	II,	247;
		852 ss.,	V,	677;
		864,	II,	344, 345, 346;
			VII,	725;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Merc.:</i>	866,	VIII,	803;
		867,	VII,	725;
		870,	V,	677;
		871,	VII,	746;
		873,	V,	677;
		874,	V,	677;
		875,	V,	677;
		876,	II,	347,
			V,	677;
		877,	V,	678;
		878 ss.,	V,	678;
		878-9,	VII,	746;
		881 ss.,	V,	678;
		882,	V,	677;
		891,	VII,	725;
		900,	II,	300;
		901-2,	II,	284;
		910,	III,	445, 486;
		910-13,	III,	466;
		911,	VIII,	894;
		912,	VIII,	896, 913;
		915,	III,	454;
		916,	III,	445;
		917,	III,	445;
		921,	VIII,	896, 905;
		922,	VIII,	892, 894, 905, 913;
		923,	II,	285;
		925,	VIII,	905;
		926,	III,	398, 406,
			VIII,	905;
		927,	III,	454;
			VIII,	905;
		930,	I,	93,
			VIII,	905,
		931,	VIII,	913,
			VIII,	905,
		935,	II,	247, 249;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Merc.:</i>	945,	IV,	592, 593-4, 597;
		947,	VIII,	826;
		949,	II,	228, 268;
			V,	621;
		961,	VIII,	803;
		963,	VIII,	827;
		965,	VII,	750;
		974,	II,	347;
		980,	II,	264;
		988,	II,	300;
		1005,	III,	450, 519;
		1005-6,	IV,	564;
		1006,	III,	450;
		1007,	III,	450;
		1007 ss.,	III,	519;
		1008,	III,	408, 450, 519;
		1009,	III,	450, 512;
			IV,	556;
		1010,	III,	460;
		1015,	III,	450;
		1016,	III,	541;
	<i>Mil.:</i>	1 ss.,	VIII,	862;
		1 ss.,	III,	472, 486;
		5,	VIII,	862;
		6,	IV,	553;
		59,	VIII,	893;
		60,	VIII,	893;
		61,	II,	146;
		72,	IV,	608;
		78,	VIII,	914;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Mil.:</i>	79,	II,	244, 343;
		79 ss.,	I,	116;
		79-271,	I,	35;
		88,	IV,	603;
			VIII,	803;
		91 ss.,	V,	665;
		95,	II,	215,
			IV,	594;
		99-100,	IV,	594;
		100,	IV,	597;
		112,	VIII,	783;
		113,	IV,	602, 603;
		121,	II,	221, 244, 264, 280,
			VIII,	783;
		126,	II,	244;
		134,	I,	25, 38, 39,
			IV,	547;
		139,	III,	402;
		140,	VIII,	783;
		141,	VIII,	783;
		142,	I,	36;
		143,	II,	145;
		148,	VIII,	880;
		151,	VIII,	885;
		154,	I,	38, 39,
			IV,	550;
		155,	VIII,	803,
		156,	I,	36,
			III,	472, 533, 534;
		156 ss.,	III,	486;
		158,	I,	38, 39,
		158,	IV,	550;
		159,	III,	535;
		160,	III,	533, 534;
		160-1,	IV,	564;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Mil.:</i>	161,	IV,	565;
		166,	II,	153;
		167,	VIII,	803;
		169,	VII,	739,
		169,	VIII,	808;
		170,	VIII,	827;
		173,	III,	533, 534;
		175,	II,	228,
		175,	III,	535;
		178,	III,	533, 534;
		181,	II,	145, 146, 198, 205;
			VIII,	808;
		182,	I,	38,
			II,	161;
		185 ^a ,	II,	145;
		187,	I,	38;
		191 ss.,	II,	251;
		192,	II,	241;
		194,	II,	251,
			III,	512, 519;
		195,	II,	145, 146;
		199,	II,	146;
		200,	VII,	725;
		214,	V,	623, 628;
		218,	V,	641, 653;
		238,	IV,	602, 603;
		240,	II,	146;
		243,	II,	146,
			VIII,	783;
		243 ss.,	I,	38;
		244,	II,	228;
		247,	VIII,	783;
		250-55,	VIII,	783;
		253,	VIII,	783;
		255,	III,	426;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Mil.:</i>	256,	I,	38;
		259,	I,	38, 39;
		259-60,	II,	259;
		264,	I,	38,
			IV,	548;
		270,	I,	38, 39,
			II,	300-304;
		270-1,	I,	35;
		272,	III,	533, 534;
		273,	I,	38, 39,
			IV,	548;
		275,	II,	146, 147;
		278,	V,	623, 628;
		281,	II,	228;
		284,	III,	533, 534,
			V,	623, 628;
		287,	I,	38, 39,
			III,	535,
			IV,	548;
		301,	I,	38, 39,
			II,	247, 249,
			III,	406,
			IV,	548;
		302,	III,	427, 464, 465;
		308,	III,	533, 534;
		310,	II,	280,
			VIII,	783;
		319,	I,	38,
			II,	244-5,
			IV,	548,
			VIII,	808;
		323-324,	II,	268;
		330,	II,	245, 268, 269,
			VIII,	783;
		332,	II,	162;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Mil.:</i>	333,	II,	161-62;
		334,	VIII,	783;
		337,	II,	172;
		337 ss.,	I,	38;
		338,	I,	39,
			III,	403;
		339,	I,	38;
		340,	III,	535;
		341,	II,	247, 249;
		342 ss.,	I,	38;
		343,	IV,	554;
		344,	I,	38;
		348,	VIII,	783;
		352,	I,	38;
		354-357,	III,	466;
		358,	VIII,	839;
		361,	I,	38;
		366,	IV,	548;
		375 ss.,	III,	519;
		376,	VIII,	784;
		377,	IV,	554;
		378,	III,	512;
		378-9,	III,	535;
		379,	III,	403;
		380 ss.,	V,	642;
		383,	V,	687;
		383 ss.,	V,	654;
		384,	IV,	602, 603;
		385,	I,	38,
			IV,	548;
		394,	III,	427;
		407,	III,	403;
		410,	IV,	548;
		411,	IV,	602-3;
		411 ss.,	III,	486;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	MIL.:	412,	V,	679, 683;
		416,	II,	145, 166-7;
		416-17,	VIII,	803;
		417,	II,	166;
		418,	II,	166,
			IV,	554;
		421,	II,	209-280;
		424,	IV,	550;
		439,	IV,	602, 603;
		441 ss.,	I,	39,
			IV,	602, 603;
		450,	II,	170,
		450-1,	II,	245;
		454,	III,	419, 420, 445;
		455,	III,	420, 445;
		459,	III,	406;
		460,	II,	289,
			III,	403, 461;
		463,	III,	410;
		468,	I,	38-39;
		470,	II,	245;
		479,	II,	147,
			IV,	550;
		480,	II,	147;
		483,	II,	290,
			III,	406,
			VIII,	784;
		487,	IV,	550;
		488,	IV,	565, 577;
		494,	VII,	739;
		495,	III,	366, 368;
		496,	I,	38,
			IV,	551;
		504-5,	III,	534;
		506,	II,	228,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Mil.:</i>	506,	III,	533;
		510,	III,	366, 368;
		520,	III,	464, 465;
		523,	II,	224;
		524,	II,	219;
		535,	II,	224,
			III,	427;
		536,	II,	245,
			III,	399, 464;
		540-1,	VIII,	808;
		545,	III,	399;
		552,	VIII,	784;
		553,	II,	221;
		559,	IV,	551;
		561,	II,	216;
		563,	III,	478;
		565,	V,	635, 636;
		575-6,	VII,	725;
		578,	II,	262;
		581,	V,	623, 628;
		585,	II,	245, 259;
		593,	II,	228;
		595,	III,	434, 436;
		596,	III,	472;
		596-598,	III,	466;
		607,	II,	167;
		609,	IV,	574, 575;
		612,	III,	399;
		622-3,	VIII,	840;
		626-628,	VIII,	840;
		627,	II,	347,
		627-8,	VIII,	839;
		629,	VIII,	840;
		649,	VIII,	840;
		655,	II,	256;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Mil.:</i>	659,	VIII,	840;
		678,	II,	285;
		681,	III,	458;
		685,	VIII,	903;
		688,	VIII,	902-3;
		770,	IV,	602-3;
		773,	II;	216;
		778,	IV,	602-603;
		789,	VIII,	803;
		790,	II,	222, 264;
		791,	VIII,	897, 899;
		799,	II,	346;
		806,	II,	263;
		806-7,	III,	445;
		812,	III,	445;
		814,	V,	623, 628;
		816,	III,	466, 472;
			VIII,	784;
		817,	III,	366, 368;
		820,	II,	216;
		822,	III,	399,
			V,	679;
		857,	III,	427;
		861,	III,	541,
			V,	635, 636;
		862,	VII,	757;
		869,	I,	38-9;
		897,	VIII,	897, 899;
		898,	VII,	759;
		899,	VIII,	897, 899;
		900,	VIII,	824;
		901,	VIII,	803;
		908,	VIII,	784;
		912,	VI,	706;
		930,	III,	454;
		938,	IV,	602, 603;
		948,	V,	623, 628;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Mil.</i> :	949,	IV,	602;
		960,	VI,	706;
		969,	I,	38,
			IV,	548;
		973,	II,	247, 249;
		975,	IV,	603,
		975-6,	IV,	602;
		988,	VI,	706;
		991,	III,	366-368;
		991-2,	III,	466;
		992,	III,	363;
		992-3,	VII,	725;
		994,	II,	350,
			VII,	725;
		1007,	V,	623, 628;
		1009,	II,	185;
		1010,	VII,	725;
		1021,	VIII,	862;
		1025,	VII,	757;
		1041-2,	VIII,	862;
		1044,	VII,	757;
		1045,	II,	214;
			VIII,	784;
		1049,	VI,	706,
			VIII,	784;
		1054,	VIII,	862;
		1073,	VIII,	867;
		1075,	VIII,	784;
		1077,	VII,	757;
		1089,	I,	38,
			II,	198;
		1090,	II,	198;
		1095,	VIII,	784;
		1096,	II,	280,
			VIII,	784;
		1101,	II,	259;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Mil.:</i>	1102,	IV,	602, 603;
		1108,	VIII,	905;
		1110,	II,	171;
		1121,	III,	366, 368, 434, 436;
		1122,	VIII,	785;
		1124,	III,	436;
		1136,	I,	38,
			IV,	548;
		1137-8,	III,	466;
		1154,	II,	247, 249, 269;
		1166,	II,	168, 280;
		1167,	II,	167, 168;
		1168,	III,	445;
		1169,	III,	411;
		1176,	III,	423;
		1177 ss.,	VIII,	905;
		1177-8,	VIII,	905;
		1179-80,	VIII,	905;
		1181,	VIII,	906;
		1183,	II,	215;
		1184,	VIII,	900;
		1186,	IV,	608;
		1192,	IV,	608;
		1196,	III,	427;
		1197,	VIII,	785;
		1198,	III,	411;
		1201,	III,	408;
		1212,	IV,	551;
		1215,	VII,	725,
			VIII,	785;
		1216 ss.,	VII,	725,
			VIII,	803;
		1217,	VIII,	869, 876;
		1241,	V,	664;
		1248,	III,	445;
		1254,	VII,	726;
		1255-6,	III,	408;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Mil.:</i>	1256,	V,	679, 683;
		1259,	V,	679;
		1261 ss.,	VII,	726;
		1272,	VIII,	869, 877;
		1276,	II,	176;
		1278,	II,	176, 259, 280;
		1279,	II,	176;
		1281,	VIII,	785, 813;
		1282-1286,	VIII,	906;
		1283,	VIII,	803, 906;
		1290,	VIII,	808;
		1297,	II,	302,
			III,	409;
		1305,	II,	259;
		1310,	VIII,	785;
		1311,	V,	623, 628,
			VII,	753,
			VIII,	872;
		1311-12,	VIII,	867;
		1315,	VIII,	824;
		1324,	VII,	757,
			VIII,	866, 872;
		1326,	II,	174;
		1327,	II,	174;
		1338,	III,	406;
		1342,	VIII,	867;
		1343 ^b ,	V,	642-3, 646;
		1366,	V,	623, 628;
		1376,	III,	436;
		1378 ss.,	III,	466, 473;
		1382,	VIII,	820;
		1385,	III,	445;
		1387,	II,	259,
			III,	445;
		1392,	V,	679;
		1393,	III,	509;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Mil.:</i>	1394,	III,	472;
		1403,	II,	216;
		1412,	V,	623, 628;
		1421,	V,	623, 628;
		1423,	VIII,	862, 896, 902, 903;
		1427,	III,	450;
		1430,	VIII,	906;
		1437,	II,	216;
			III,	542;
		1473,	II,	219.
	<i>Most.:</i>	1-5,	III,	466, 473;
		2,	II,	298;
		3,	II,	287, 294;
		6,	II,	142,
			III,	366, 368;
		7,	II,	293;
		14,	II,	298;
		30,	IV,	592, 594;
		40,	VIII,	853;
		42,	V,	679;
		42-3,	V,	684;
		56,	IV,	566;
		66,	IV,	592, 594, 607;
		83,	VIII,	803-4;
		107,	II,	280;
		108 ss.,	V,	677;
		147-293,	VII,	755;
		150 ss.,	VIII,	846;
		157,	VII,	726;
		157-335,	III,	466;
		174,	V,	623, 628;
		191,	II,	247;
		201,	VIII,	841;
		236,	V,	679;
		238,	II,	228;
		248,	VIII,	897, 900;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Most.:</i>	250,	VIII,	850;
		253,	V,	623, 629;
		258,	VIII,	850;
		260,	VIII,	814;
		261,	VIII,	843, 850, 897, 900;
		272, §§	V,	684;
		273,	V,	679;
		276,	V,	684;
		277,	V,	679;
		280-1,	III,	541;
		290,	VIII,	897, 900;
		293-4,	VIII,	900;
		294,	III,	427,
			VIII,	897, 900;
		308,	VIII,	913;
		308 ss.,	III,	492;
		308-9 ss.,	III,	491;
		310,	VIII,	803;
		310-12,	VII,	726;
		313,	IV,	566;
		326,	IV,	566;
		326 ss.,	III,	501;
		327,	III,	501;
		332,	VII,	750;
		333,	VII,	758, 759;
		339,	II,	301,
			VII,	726,
			VIII,	814;
		340-405,	III,	361;
		341,	III,	501;
		343,	III,	501;
		344,	III,	501;
		347,	III,	501,
			VIII,	820;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Most.:</i>	347 ss.,	VII,	727;
		348 ss.,	IV,	571;
		360 ss.,	I,	41;
		363,	III,	501,
			VII,	727,
			VIII,	808;
		364 ss.,	VII,	727;
		372 ss.,	V,	643;
		373,	V,	643;
		385,	III,	460;
		390,	III,	446;
		391,	III,	423;
		394,	III,	399;
		397,	III,	423, 427;
		400,	II,	280;
		401,	III,	399;
		402,	II,	198, 206, 280;
		403,	II,	277, 303;
		422,	III,	446;
		425,	I,	41,
			III,	427;
		426,	VIII,	913, 914;
		427,	V,	623, 629;
		429-30,	VII,	727;
		431,	II,	332,
			VII,	727;
		436,	II,	312;
		444,	II,	311,
			V,	643, 644;
		444 ss.,	II,	298;
		445,	II,	303,
			III,	409;
		445 ss.,	V,	644;
		446,	II,	285;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Most.:</i>	447-8,	VIII,	824;
		451,	II,	295;
		453,	I,	40,
			II,	303, 304;
		454,	II,	295;
		456,	II,	304;
		456-7,	II,	303;
		460,	II,	294;
		462,	II,	303;
		470,	II,	281;
		480,	II,	281;
		482,	II,	281;
		485,	II,	261;
		490,	VIII,	837;
		493,	V,	654;
		494,	VIII,	841;
		496,	VIII,	804;
		498,	II,	198;
		502,	II,	281;
		504,	II,	281;
		505,	II,	198;
		510,	V,	623, 629;
		510-11,	VII,	756;
		512,	VII,	756;
		516,	II,	300;
		529,	V,	623, 629;
		534,	V,	643, 644;
		536-547,	III,	524;
		537,	VIII,	803;
		541,	II,	245, 265,
			III,	525;
		547,	II,	281, 350;
		550,	VII,	756;
		551,	VII,	756;
		560,	VIII,	812;
		566,	VII,	739;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Most.</i> :	566,	VII,	739;
		579,	V,	643, 644;
		582,	V,	643, 644;
		583,	III,	556;
		611,	VIII,	804;
		627-30,	VI,	706;
		637,	II,	281;
		647,	II,	281;
		657,	V,	622;
		659,	II,	281;
		660,	VII,	757;
		661,	VIII,	811;
		663,	I,	40, 41, 42,
			IV,	548;
		664,	II,	281;
		664 ss.,	VII,	757;
		669,	I,	40, 42,
			IV,	548;
		670,	I,	41,
			II,	281;
		674,	II,	281;
		675,	III,	399;
		676,	VII,	757;
		683-783,	III,	524;
		686-7,	VIII,	812,
		687,	III,	399, 412;
		687 ss.,	VII,	728;
		690,	II,	247, 249,
			VII,	728;
		699,	II,	269;
		700,	V,	643, 644;
		707,	II,	269;
		708,	III,	541;
		710,	VIII,	913, 914;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Most.</i>	717,	VII,	728;
		717-18,	VIII,	824;
		719,	VII,	751;
		724,	III,	403;
		730,	II,	287;
		731,	VII,	913, 914;
		746,	VIII,	820;
		753,	II,	285;
		755,	III,	540;
		759,	III,	540;
		763,	VIII,	913;
		767,	V,	643, 645;
		774,	III,	525,
			VII,	739;
		774-804,	III,	524;
		778 ss.,	VI,	706;
		783,	III,	525;
		784,	II,	153;
		786,	VIII,	913, 914;
		794,	VII,	759;
		795,	III,	370, 371;
		796,	II,	281;
		798-99,	VIII,	913;
		801,	II,	240;
		806,	I,	60;
		806-844,	I,	41;
		810-11,	VIII,	866, 871;
		815,	III,	446;
		816 ^b ,	III,	504;
		817,	I,	101,
			III,	360, 362, 366, 378,
				504;
		818,	III,	378, 504;
		818-20,	VIII,	913;
		819,	III,	504;
		820,	III,	504,
			VIII,	914;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:		822,	III,	504;
		824,	III,	504;
		829,	III,	504;
		830,	III,	504;
		831,	III,	505;
		832,	III,	505;
		833,	III,	505;
		833 ss.,	III,	505;
		836,	III,	505;
		837-8,	III,	505;
		839,	III,	505;
		843,	II,	281,
			III,	466, 473,
			VI,	706,
			VIII,	913;
		848,	III,	446;
		849,	III,	434, 437;
		849 ss.,	III,	466;
		850,	III,	372, 437, 504;
		852,	III,	446;
		857,	II,	185,
			III,	446;
		858-884,	II,	186;
		885 ^a ,	II,	186;
		886 ^a ,	VIII,	875;
		886 ^b ,	VIII,	868,
		898,	II,	303;
		898-99,	III,	409;
		908,	III,	540;
		908 ss.,	III,	378;
		909,	IV,	568;
		920,	V,	623;
		930,	IV,	608;
		931,	III,	519, 530, 531;
			VII,	758;
		932,	III,	519;
		935,	II,	186;
		935-6,	III,	501;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Most.</i> :	939,	II,	304;
		947,	VIII,	913;
		949,	II,	198-99, 206,
			VIII,	913;
		950,	II,	198, 206;
		950-1,	II,	282;
		952,	VIII,	804;
		953,	II,	198, 285,
			V,	623, 629;
		954,	II,	198, 206;
		964,	VII,	758;
		965,	VIII,	913;
		970,	II,	206;
		977,	II,	281-2,
			IV,	548;
		988,	III,	409;
		990,	II,	186,
			VIII,	913;
		991,	II,	186;
		997,	II,	281;
		998,	II,	186;
		1004,	V,	623, 629, 665, 668;
		1007	II,	229;
		1026 ^d ,	II,	282;
		1026 ^a ,	VII,	747;
		1040,	V,	623, 629;
		1043 ss.,	III,	519;
		1043-46,	III,	512, 519;
		1044,	I,	42;
		1050,	I,	42;
		1051,	I,	41;
		1055-59,	VII,	728;
		1062,	I,	40, 42,
			IV,	548;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Most.:</i>	1063,	VII,	728;
			VIII,	804;
		1064,	III,	486;
		1066,	III,	366, 368;
		1067,	V,	622, 623, 629, 634;
		1073,	V,	622;
		1078,	IV,	551;
		1082,	II,	282;
		1085,	II,	282;
		1093,	I,	41;
		1094,	II,	334;
		1095,	II,	334;
		1097,	II,	334;
		1113,	V,	623, 629;
		1114,	II,	334;
		1120,	VIII,	804, 809;
		1127,	VIII,	785;
		1128,	V,	665, 667;
		1129,	V,	623, 629;
		1134,	V,	643, 645;
		1135,	II,	334;
		1157-8,	VIII,	847;
		1181,	III,	542.
	<i>Per.:</i>	13,	VIII,	785;
		14,	VIII,	785;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Per.:</i>	24,	VIII,	868, 875;
		45,	II,	247, 250;
		46,	II,	217;
		52,	II,	269;
		77,	III,	419, 437, 441;
		80,	II,	306,
			VII,	728;
		81-89,	III,	466;
		83,	VIII,	804;
		85 ss.,	III,	487;
		86,	III,	458;
		87 ss.,	III,	487;
		99,	II,	153,
			VII,	729;
		120,	II,	247, 250;
		122,	II,	247, 250;
		123	VIII,	859;
		131,	I,	42;
		137,	I,	42;
		147,	II,	256;
		151,	IV,	592, 594;
		155,	VIII,	896, 897;
		155-6,	VIII,	890;
		157-160,	VIII,	890;
		158,	VIII,	897, 900;
		167,	V,	623, 629;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Per.:</i>	168-182,	III,	466;
		173,	VI,	706;
		182,	VII,	739;
		183-199,	III,	466;
		190-1,	II,	247, 250;
		195,	VI,	707;
		197,	III,	423;
		198,	II,	259;
		200,	III,	423,
			VIII,	785;
		201,	VIII,	785, 809;
		203,	VII,	739;
		204,	VIII,	820;
		226,	II,	245, 269;
		229,	VIII,	841;
		234,	II,	224;
		247,	VI,	707;
		248,	II,	214;
		264,	V,	635, 636;
		271,	VIII,	812;
		272,	II,	245;
		275,	VII,	747;
		298,	III,	403;
		301,	III,	412;
		302-6,	III,	466;
		306,	II,	256;
		309,	II,	256,
			VIII,	809, 827;
		321,	II,	186;
		328,	II,	186;
		332,	II,	187;
		336,	V,	623, 629;
		338,	VIII,	859;
		341 ss.,	VIII,	849;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Per.:</i>	363,	VIII,	902, 903;
		364,	VIII,	888;
		391,	II,	247, 250;
		392 ss.,	III,	440;
		399,	II,	187;
		400,	I,	42,
			IV,	551;
		401,	V,	623, 629;
		405,	II,	266,
			III,	399, 466;
		405 ss.,	III,	473;
		427,	VIII,	824;
		444-446,	I,	42;
			III,	520;
		446,	I,	42,
			III,	512;
		448,	III,	520;
		453,	IV,	608;
		457,	V,	634;
		459,	II,	187,
			III,	474,
			VIII,	814;
		463,	VIII,	897, 900;
		464,	VI,	707,
			VIII,	880, 908,
		467-8,	VII,	729;
		469,	VII,	739;
		470,	III,	520;
		474,	IV,	592, 594, 597;
		481,	VII,	739;
		482,	VIII,	828;
		491,	II,	229;
		497,	II,	217,
			VI,	707;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Per.:</i>	511,	VI,	707;
		518,	VI,	707;
		529 ^b ,	I,	60;
		544,	II,	187,
			VI,	707,
			VIII,	785, 804;
		545,	II,	187;
		548,	II,	187,
			VII,	729, 739;
		549,	II,	187;
		549-50,	IV,	592, 594;
		550,	II,	188;
		564 ss.,	II,	315;
		568,	II,	222,
			III,	458;
		569,	II,	299;
		570 ss.,	II,	306, 307;
		570-1,	II,	291;
		575,	VII,	729, 739;
		577,	IV,	608,
			V,	648;
		579,	VIII,	820;
		600-672,	II,	188;
		605,	II,	188, 217;
		605-6,	II,	135;
		606,	II,	188;
		609,	VII,	729;
		611,	II,	188;
		615-621,	VIII,	849;
		621,	VII,	753;
		621-22,	VIII,	872;
		622,	VII,	753,
			VIII,	866;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Per.:</i>	623,	VIII,	811;
		647,	VIII,	849;
		656,	VIII,	867, 872;
		659,	II,	188;
		671,	IV,	592;
		672,	III,	446;
		678,	II,	188, 217;
		678-9,	II,	217,
			III,	512, 520,
		680,	II,	265;
		683-710,	II,	189;
		710,	V,	647;
		722,	III,	409;
		723,	II,	189;
		725 ss.,	III,	474,
			VIII,	814;
		725-26,	III,	466;
		726,	II,	311,
			VIII,	816;
		731,	II,	263,
			VII,	730;
		732-3,	VII,	730;
		733,	V,	623, 629,
		736,	II,	189, 269;
		738,	III,	524, 525,
			VII,	730;
		738 ss.,	II,	189;
		739,	III,	366, 369,
			VIII,	785, 820;
		740,	VIII,	820;
		741,	VIII,	804;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Per.:</i>	751,	II,	189, 190;
		752,	II,	189, 190;
		752-3,	III,	365;
		753 ss.,	II,	189;
		756,	III,	378;
		756 ss.,	III,	376;
		758,	III,	474;
		758 ^a ,	II,	189;
		758 ^a ss.,	III,	370;
			III,	491;
		758 ^a -759 ^b ,	III,	492,
			III,	365, 492;
		763,	IV,	623, 629;
		764,	II,	217,
			VII,	751;
		768,	V,	648;
		768 ss.,	III,	491, 492;
		769,	VIII,	913;
		771-2,	VI,	710,
			VIII,	913;
		775-6,	VI,	710;
		777,	II,	189;
		778,	II,	189;
		780,	V,	635, 636;
		788,	VII,	740;
		789-90,	VIII,	809;
		791,	VIII,	820, 913;
		792,	III,	492;
		792 ss.,	III,	491;
		794,	VI,	710;
		795,	V,	623, 629;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Per.:</i>	796,	III,	478;
		819,	I,	106,
			II,	199;
		845,	VIII,	812;
		847,	II,	245;
		849,	III,	446, 464;
		858,	III,	542.
	<i>Poe.:</i>	7,	VIII,	911;
		10,	I,	114;
		19 ss.,	I,	116;
		20,	I,	110, 114;
		72,	IV,	604;
		77,	V,	635, 636;
		78,	I,	43,
			II,	206, 282;
		83-85,	VIII,	804;
		90-1,	VIII,	809;
		92,	II,	199, 282;
		94,	IV,	604;
		95,	I,	43, 44,
			II,	199;
		114,	V,	641;
		115,	I,	43, 44;
		115-116,	I,	43;
		119,	I,	43;
		121,	I,	43, 44,
			V,	623, 629;
		122,	I,	43;
		123,	VIII,	920;
		124,	V,	623, 629;
		126,	VIII,	920;
		134,	I,	43,
			IV,	551;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Poe.:</i>	154,	IV,	549;
		159,	VII,	759;
		161,	VII,	759;
		163,	V,	623, 629;
		165,	III,	409;
		169,	V,	623;
		170,	VIII,	815;
		181,	II,	214;
		190,	II,	330;
		191,	V,	623, 629;
		194,	III,	424;
		196,	III,	474;
		197,	III,	474, 475;
		203,	I,	44;
		203 ss.,	III,	474;
		205 ss.,	I,	44,
			III,	474, 475;
		205-9,	III,	466, 474;
		205-399,	VIII,	845;
		207,	VII,	759;
		210,	III,	475;
		216,	II,	240;
		217,	V,	635, 637;
		238,	VIII,	903;
		244,	V,	679, 684;
		253,	VIII,	786;
		256,	V,	623, 629;
		269,	II,	264;
		283,	VIII,	903;
		292,	III,	387;
		297 ss.,	VIII,	897, 900;
		301,	VIII,	900;
		317,	V,	623, 630;
		318-19,	II,	334;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Poe.:</i>	323,	II,	329;
		330 ss.,	VII,	740,
			VII,	747;
		333,	II,	330;
		336,	II,	317, 330;
		339,	II,	330;
		341,	VIII,	837;
		345,	III,	409;
		346,	II,	217;
		364,	II,	217;
		372,	IV,	604;
		406,	II,	332;
		408,	VII,	740, 747;
		409,	II,	332,
			VIII,	869, 876;
		412,	II,	282;
		424,	III,	399;
		425,	VIII,	900;
		429,	V,	623, 630,
			VIII,	897;
		434,	II,	346;
		445,	VIII,	867, 874;
		470,	VIII,	785;
		491,	II,	190,
			III,	451;
		502,	II,	190;
		503,	I,	45,
			II,	190,
			V,	635, 637;
		504 ss.,	II,	190;
		511,	V,	623, 630;
		526,	II,	296, 330;
		527,	IV,	566,
			V,	623, 630;

AUTOR	OBRA	PASAJE.	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Poe.:</i>	576-7,	II,	190;
		578 ss.,	III,	475;
		578-582,	III,	466;
		586,	V,	623, 630;
		600 ss.,	VII,	758;
		601,	V,	623, 630;
		604,	III,	427;
		608 ss.,	I,	45;
		609,	II,	300;
		609 ss.,	VIII,	839;
		611,	VII,	730;
		615-618,	III,	466, 475;
		620,	I,	45,
			VIII,	896, 897;
		629,	IV,	577;
		646,	II,	214;
		647,	V,	623, 630;
		650,	V,	648;
		671,	V,	623, 630;
		673,	II,	217;
		675,	II,	217;
		685-6,	VIII,	821;
		693,	IV,	567;
		697,	IV,	597;
		708-711,	III,	466;
		709 ss.,	III,	475;
		711,	I,	44;
		713-20,	III,	466;
		717,	III,	451;
		720,	III,	454;
		728 ss.,	II,	306;
		728-9,	II,	303;
		729,	II,	304;
		739,	II,	303;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Poe.:</i>	744-5,	VII,	730;
		751,	VIII,	821;
		757,	II,	217;
		762,	II,	229;
		763,	II,	222;
		766,	II,	229;
		768,	VIII,	867, 873;
		774,	II,	229;
		777,	II,	229;
		796,	II,	173,
		796 ss.,	III,	476;
		808,	III,	457;
		813,	II,	257;
		821,	II,	330;
		829,	II,	175;
		830,	II,	175;
		834,	II,	292;
		843,	II,	229;
		846,	II,	296;
		847,	II,	330;
		851,	II,	259;
		867,	II,	247, 250;
		910,	III,	369;
		919,	III,	366;
		920,	III,	434, 437,
		920 ss.,	III,	404;
		922,	III,	399, 404;
		928,	II,	263;
		929,	III,	434, 437;
		949,	IV,	604;
		959,	I,	45,
			II,	199;
		967,	II,	347;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Poe.:</i>	974,	VIII,	889;
		975,	I,	45,
			VIII,	902;
		977,	VIII,	914;
		982,	VII,	740;
		991,	V,	622;
		1009,	IV,	608;
		1020,	III,	512, 521;
		1021,	II,	217;
		1049,	II,	261;
		1050,	VIII,	821, 916;
		1053,	II,	229;
		1074,	VII,	751;
		1075,	VII,	751;
		1076,	VIII,	821;
		1093,	IV,	551;
		1111-1113,	VIII,	856;
		1116,	VIII,	804;
		1118 ss.,	II,	302;
		1118-19,	III,	466, 467;
		1120,	II,	303;
		1121,	VIII,	902, 903;
		1127,	VIII,	826;
		1131,	II,	296;
		1140,	VIII,	914;
		1146,	III,	454;
		1151,	V,	648, 665, 668;
		1158,	VIII,	821;
		1159,	VIII,	785;
		1173,	III,	454;
		1175,	VIII,	897;
		1191,	VII,	753,
			VIII,	867, 872;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Poe.:</i>	1195,	II,	325;
		1210,	I,	45,
			II,	190-1;
		1211,	II,	190;
		1212-1279,	II,	191;
		1224,	I,	114, 116;
		1259,	VII,	751,
			VIII,	804;
		1259-60,	VIII,	821;
		1265,	II,	215;
		1276,	II,	217;
		1277,	VIII,	822;
		1280,	II,	191;
		1290,	VII,	758;
		1292,	II,	191;
		1294,	II,	191,
			VIII,	822;
		1307,	VIII,	821;
		1322-24,	II,	191;
		1325,	VIII,	786;
		1329,	VIII,	822;
		1351,	VIII,	786;
		1356,	III,	452;
		1365,	II,	229;
		1366,	III,	457;
		1370,	III,	542;
		1375,	II,	347;
		1394,	II,	229;
		1402,	VII,	758.

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Ps.:</i>	1,	I,	114;
		3-96,	VIII,	845;
		10,	VII,	753,
			VIII,	866, 872;
		27-8,	VI,	707;
		31,	VI,	707;
		36,	VI,	707;
		40,	VI,	707;
		49,	VI,	707;
		49-50,	V,	637;
		56,	VI,	707,
			VIII,	885;
		60,	V,	637;
		75,	VII,	753,
			VIII,	867, 872;
		81,	III,	400;
		84,	I,	47,
			II,	247, 250;
		85,	V,	623, 630;
		90,	V,	664;
		95,	II,	217;
		96,	VII,	753;
		96,	VIII,	866, 872;
		104,	V,	623, 630;
		117,	V,	623, 630;
		128,	V,	623, 637;
		132,	III,	412,
			VIII,	786;
		133,	III,	476,
			VIII,	902, 903;
		152,	II,	142,
			VII,	759;
		155,	VII,	758;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Ps.:</i>	161,	III,	428;
		164,	VIII,	850;
		165,	V,	623, 630;
		168,	III,	428;
		169,	IV,	607;
		170,	VIII,	913;
		172-228,	III,	466;
		172 ss.,	III,	476;
		174,	V,	623, 630;
		183,	V,	623, 630;
		189,	II,	247, 250;
		198,	V,	623, 630;
		219,	V,	623, 630;
			V,	623, 630;
		229,	II,	153;
		230 ss.,	III,	475;
		233,	V,	623, 630;
		243,	V,	623, 630;
		249,	VIII,	913;
		252,	VIII,	913;
		301,	V,	635, 637;
		312,	II,	217;
		339,	IV,	594, 597;
		349,	III,	410;
		357 ss.,	VIII,	918;
		373,	V,	623, 630;
		381,	VIII,	786;
		384,	V,	623, 631;
		396,	VIII,	845;
		406,	II,	217;
		410,	I,	47;
		410-11,	IV,	551;
		410-11,	VIII,	812;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	Ps.:	413,	V,	623, 631, 634;
		414,	III,	525,
			VII,	730;
		415,	IV,	597;
		416,	IV,	597;
		416 ss.,	IV,	594;
		425,	IV,	566, 577;
		445,	II,	153;
		500,	II,	217;
		509,	II,	217;
		511,	II,	217;
		518,	V,	623, 631;
		526,	I,	47;
			IV,	551;
		530,	V,	623, 631, 664-5;
		534,	V,	635, 637;
		541,	VIII,	887;
		547,	II,	182;
		557,	I,	11, 47,
			III,	462;
		561,	IV,	608;
		568,	I,	110;
		571,	I,	11,
			III,	460;
		573 ^a -573 ^b ,	II,	182;
		584,	III,	541;
		585 ^b ,	V,	623, 631;
		592,	VIII,	786;
		593,	VII,	731;
		594,	III,	525;
		597,	II,	206, 276;
		599,	II,	206;
		604,	III,	412;
		604 ss.,	II,	299, 302;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Ps.:</i>	604-5,	II,	303;
		613,	VII,	756;
		614,	V,	623, 631;
		615,	VII,	756-7,
			VIII,	828;
		620,	IV,	595;
		622,	V,	637;
		636,	VIII,	811;
		640,	III,	409;
		649,	VIII,	885;
		653,	VIII,	811;
		654,	III,	420, 437;
		661,	IV,	566;
		667,	VIII,	786;
		668,	IV,	577;
		693,	VII,	731;
			VIII,	809;
		696,	III,	370;
		702,	II,	347,
			VII,	731;
		707,	VIII,	786;
		722,	V,	623, 631;
		731,	IV,	595;
		733,	V,	623, 631;
		735,	VIII,	890;
		744,	VIII,	811;
		756 ss.,	VIII,	898, 900;
		757,	II,	217;
		758,	VII,	759;
		764,	IV,	608;
		775,	V,	623, 631;
		788,	VII,	731;
		807,	V,	623, 631;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Ps.:</i>	824,	VIII,	903,
		840 ss.,	V,	644;
		841,	V,	679;
		843-4,	V,	684;
		844,	V,	679;
		847,	V,	623;
		867,	II,	217, 264;
		878,	V,	623;
		879,	V,	664, 665;
		882,	V,	623, 631;
		890,	I,	47,
			II,	199,
			III,	428;
		892,	VII,	759;
		895,	II,	292;
		899,	V,	635, 637;
		903,	III,	434, 437;
		910,	V,	623, 631;
		911,	VIII,	786;
		946,	V,	623, 631;
		952,	I,	46,
			II,	287,
			VII,	731;
		954,	II,	142,
			VII,	759;
		956-59,	III,	524, 525;
		957,	VI,	710;
		959,	I,	46,
			III,	525;
		960,	II,	299;
		960,	IV,	549;
		960-1,	III,	514;
		960-1016,	III,	524;
		962,	II,	292;
		967,	VIII,	770;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Ps.:</i>	977,	VIII,	811;
		986,	VIII,	885;
		995,	V,	623, 631;
		1000,	VIII,	885;
		1016,	III,	457;
		1030,	II,	168;
		1031,	II,	168;
		1038,	VII,	753,
			VIII,	867, 872;
		1040,	II,	214;
		1041,	VIII,	866;
		1051,	I,	46;
		1071-72,	V,	623, 631;
		1084,	VIII,	867, 874;
		1088,	II,	218;
		1091,	II,	218;
		1097,	VIII,	885;
		1102,	VII,	731;
		1103,	VII,	731;
		1103 ss.,	III,	526;
		1103-1122,	III,	524;
		1118,	II,	247, 250;
		1121,	II,	303,
			III,	404, 406;
		1131 ^a ,	II,	304;
		1132-1133,	III,	501;
		1135,	II,	300;
		1136,	II,	199;
		1137,	VIII,	804;
		1137-1139,	II,	209;
		1139,	II,	301,
			III,	524,
			VII,	732;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Ps.:</i>	1142-1144,	II,	122;
		1158,	V,	635, 637,
		1158,	VII,	732;
		1174,	V,	664, 665;
		1180,	V,	664, 665;
		1184-6,	VIII,	890;
		1194,	II,	218;
		1197,	V,	623, 631;
		1202,	VIII,	885;
		1209,	II,	218;
		1218-19,	VIII,	853;
		1224,	II,	218;
		1234,	V,	623, 631;
		1235,	I,	46,
			II,	245,
			IV,	567;
		1245,	III,	434, 438;
		1246,	I,	11;
		1265,	V,	679, 684;
		1281,	VIII,	892, 894;
		1282,	I,	11;
		1284,	II,	301;
		1285,	II,	347;
		1304,	V,	664, 665;
		1320,	VIII,	866, 872;
		1327,	I,	11,
			III,	540;
		1330,	VIII,	867, 874;
		1332,	III,	540.
	<i>Rud.:</i>	1-185,	IV,	579;
		4,	V,	640;
		6,	V,	640;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Rud.:</i>	7,	V,	640;
		32-33,	IV,	580,
			IV,	605;
		33,	I,	51, 52,
			II,	207;
		33,	IV,	580;
		34,	II,	207;
		34 ss.,	I,	51;
		34-35,	I,	49,
		41,	IV,	605;
		61,	I,	51, 52,
			II,	325;
		62,	II,	325;
		69,	I,	48;
		76-77,	II,	207;
		77,	I,	51;
		77-78,	I,	48;
		80,	VIII,	804;
		83,	I,	48,
			V,	677;
		83-4,	V,	640;
		84,	I,	48;
		85,	I,	48;
		87,	III,	533, 534;
		87-88,	I,	48;
		88,	VI,	707,
			VII,	732;
		89-96,	II,	153;
		90-93,	VIII,	913;
		92,	I,	51, 53;
		94,	I,	51, 53;
		94,	II,	325;
		97,	II,	153,
			VII,	732,
			VIII,	814;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Rud.</i> :	99,	VIII,	804;
			I,	48;
		101-102,	V,	640;
		103,	VIII,	821;
		108 ss.,	IV,	579;
		110,	I,	51,
			II,	191, 200;
		117,	II,	209;
		125,	VIII,	770;
		128,	I,	51, 53,
			II,	325, 330;
		129,	III,	371;
		134,	II,	168, 169;
		148,	IV,	580,
			VIII,	809;
		148 ss.,	I,	49;
		150,	I,	49;
		152,	IV,	580;
		153-54,	III,	533, 534;
		155,	IV,	580;
		156,	IV,	580;
		156-7,	I,	52;
		157,	IV,	580;
		160,	II,	320;
		161,	IV,	580;
		162 ss.,	I,	48;
		177,	V,	622;
		179,	IV,	581;
		181,	V,	641;
		183,	II,	229;
		184,	II,	191,
			IV,	579, 581;
		185,	VIII,	898;
		185 ss.,	VII,	732;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Rud.</i> :	188,	IV,	581;
		199 ^b ,	IV,	581;
		205,	II,	191,
			IV,	581;
		206 ^a ,	I,	48,
			II,	191;
		206 ^a -206 ^b ,	IV,	581;
		211-214,	I,	49;
		220,	II,	154;
		225-227,	I,	49;
		227,	IV,	581;
		229,	II,	154, 347;
		229 ^a ,	VII,	733;
		229 ^a -229 ^b ,	II,	319;
		229-230,	II,	154;
		230,	VII,	733;
		230 ss.,	I,	89;
		233,	I,	49;
		233-4,	II,	347,
			VII,	733;
		241,	II,	311;
		243,	VII,	751;
		249,	I,	49;
		250,	I,	50,
			II,	319,
			IV,	581;
		253 ss.,	I,	50;
		253 ^a ,	II,	319;
		255-6,	II,	320;
		256,	II,	319;
		259,	II,	347;
		262,	VIII,	821;
		268,	IV,	566, 577;
		280-83,	II,	171;
		282,	II,	171;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Rud.</i> :	283 ss.,	II,	320;
		283-4,	II,	171;
		284,	I,	53,
			II,	171;
			II,	320;
		285,	II,	320;
		290 ss.,	IV,	582;
		292,	II,	247, 250;
		293,	VIII,	897;
		295,	IV,	582;
		297-298,	IV,	582;
		300,	IV,	582;
		305,	II,	333;
		307,	IV,	608;
		308,	I,	51, 53,
			II,	330;
		309,	VII,	740;
		314,	VIII,	846;
		314-315 ^a ,	VIII,	896, 897;
		317 ss.,	VIII,	770;
		317-18,	VIII,	837;
		322,	II,	333;
		331,	I,	51,
			III,	466;
		331-332,	II,	345;
		332,	II,	303, 344, 346;
			III,	466;
		332 ss.,	II,	328;
		332-333,	II,	345;
		333,	II,	347-348;
		333-334,	II,	154;
		334,	VIII,	809;
		336,	VIII,	911;
		342,	V,	665;
		350,	I,	51, 53,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Rud.:</i>	350,	II,	333;
		354,	V,	687;
		357,	II,	247;
		362,	V,	640, 687;
		383,	VIII,	902, 904;
		386,	I,	51, 53,
			II,	326;
		389 ss.,	VI,	707;
		391,	VI,	707;
		395,	IV,	582;
		399,	II,	326;
		412,	II,	169;
		413 ss.,	II,	302;
		415,	VIII,	816;
		416,	VIII,	821;
		417,	II,	224,
			V,	641,
		421-23,	VIII,	906, 908;
		422,	II,	218;
		450,	IV,	582;
		450-1,	VIII,	804;
		463,	VII,	758;
		471,	IV,	564, 566;
		476,	VI,	707;
		480,	VI,	707;
		481,	II,	301, 328,
			VI,	707,
			VIII,	814;
		482,	II,	218;
		483,	II,	326;
		488,	II,	265;
		492,	VIII,	786;
		497,	II,	286;
		501,	II,	286;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Rud.:</i>	525,	VIII,	868;
		525-6,	VIII,	876;
		536,	VIII,	868, 876;
		550,	VIII,	892, 894;
		557,	VII,	753,
			VIII,	867, 872;
		560,	I,	51, 53,
			II,	330;
		561,	V,	640, 654;
		563-4,	II,	327;
		564,	II,	330;
		569,	II,	326;
		570,	I,	51, 53,
			II,	325, 327, 330;
			III,	461;
		576-77,	III,	533, 534;
		579,	IV,	582;
		586,	I,	51, 53,
			II,	325, 330;
		593 ss.,	V,	640;
		594,	V,	640;
		595,	V,	640;
		596,	V,	640;
		597,	V,	640;
		611,	V,	640;
		612,	V,	623, 631;
		613,	I,	51,
			II,	328, 330,
			IV,	552;
		615-624,	IV,	605, 612;
		622,	II,	325;
		627,	II,	333;
		642,	II,	327;
		643-644,	II,	330;
		644,	I,	51, 53;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Rud.:</i>	644,	II,	327, 330;
		657,	II,	327, 328;
		658,	II,	191;
		661,	II,	328;
		664,	II,	191;
		670,	II,	327;
		676,	VIII,	786;
		676-677,	II,	191;
		677,	II,	348,
			VIII,	786, 814;
		679,	II,	348,
			VII,	747;
		684,	II,	327;
		688,	I,	51, 52,
			II,	334;
		691,	II,	334;
		693-694,	II,	333;
		698-99,	II,	192;
		699,	V,	640;
		700,	II,	192, 193;
		701,	II,	193;
		702,	II,	192;
		705,	VIII,	805;
		707,	I,	51, 52,
			II,	334;
		708,	VIII,	913;
		713,	IV,	605;
		723,	II,	335;
		726,	II,	229;
		727,	II,	333;
		740,	IV,	605,
		741,	IV,	594, 597;
		762,	III,	476;
		768,	II,	335;
		804-5,	VIII,	786;
		812,	II,	257;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Rud.:</i>	823,	VI,	708;
		831-836,	VIII,	913;
		838,	V,	623, 631;
		840,	II,	335;
		844,	VIII,	809;
		849,	I,	51, 53,
			IV,	552;
		889,	V,	623, 631;
		892,	V,	623, 631;
		897,	VIII,	812;
		899,	V,	640;
		901,	V,	640;
		904,	III,	466;
		915,	V,	640;
		940,	V,	640, 677;
		977,	IV,	582;
		981,	IV,	582;
		1001,	V,	623, 631;
			VII,	758;
		1004,	V,	623, 631;
		1016,	V,	623, 631;
		1019,	IV,	582;
		1027,	IV,	566;
		1034,	II,	200, 349;
		1035,	II,	200;
		1037,	VII,	758;
		1039,	V,	623, 631;
		1046,	II,	286, 288, 292;
		1048,	II,	335;
		1050-51,	VIII,	913;
		1052,	VIII,	805, 821;
		1056,	VIII,	816;
		1065,	II,	330;
		1071,	IV,	582;
		1078,	V,	623, 632,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Rud.:</i>	1078,	VI,	708;
		1088,	VI,	708;
		1117-18,	V,	623, 632;
		1130,	VI,	708;
		1143,	VI,	708;
		1144,	VI,	708;
		1154,	VI,	708;
		1160,	VIII,	811;
		1166,	V,	623, 632;
		1170,	VII,	758;
		1172,	VII,	751;
		1173,	VIII,	821;
		1174,	III,	404,
			VIII,	812, 817;
		1175,	VIII,	821;
		1182,	III,	451;
		1184,	V,	623, 632;
		1187 ss.,	V,	677;
		1189,	III,	421, 424;
		1190,	II,	218;
		1191 ss.,	III,	477;
		1195,	V,	623, 632;
		1201,	IV,	608;
		1202,	III,	466, 477;
		1205,	III,	466, 477;
		1206,	III,	459;
		1208,	I,	97;
		1209,	III,	466,
			VIII,	786;
		1209-10,	III,	477;
		1215,	V,	641;
		1217,	V,	623, 632;
		1223,	IV,	607;
		1231,	IV,	582;
		1244,	II,	218;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Rud.</i> :	1254,	III,	428;
		1255,	III,	432;
		1263,	III,	421, 440;
		1264,	V,	641;
		1269,	V,	623, 632;
		1281,	V,	623, 632;
		1283,	II,	218;
		1286,	II,	330;
		1288,	VII,	733;
		1289,	V,	640-641;
		1291,	IV,	582;
		1293,	VII,	733;
		1297,	VII,	758;
		1299,	III,	370, 460;
		1303,	VIII,	821;
		1307,	V,	640;
		1308,	V,	677;
		1315,	VII,	758;
		1319,	VI,	710;
		1333,	II,	335;
		1336,	II,	335;
		1338,	I,	51;
		1354,	V,	623, 632;
		1356,	VIII,	786, 805;
		1363,	V,	623, 632;
		1382,	VIII,	857;
		1403,	VII,	733;
		1405,	VII,	733;
		1416,	V,	635, 637;
		1417,	II,	147;
		1418,	III,	457,
			V,	641;
		1423,	II,	147,
			III,	541, 542,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Rud.:</i>	1423,	V,	641.
	<i>Stich.:</i>	1-47,	II,	341;
		1-57,	III,	363;
		1-147,	III,	376, 379;
		9,	III,	363;
		15,	I,	53;
		20,	VIII,	867, 872;
		29,	II,	255;
		57-58,	III,	466;
		58,	VII,	734;
		58 ss.,	III,	477;
			VII,	733;
		58-67,	II,	348;
			III,	439;
		58-74,	III,	363;
		59,	VIII,	903;
		61,	II,	292;
		64,	II,	200;
		65,	II,	261, 286;
		65 ss.,	I,	11;
		66,	I,	53, 54;
		68,	II,	348,
			III,	363,
			VII,	734;
		68-74,	III,	439, 466;
		75,	II,	348;
		75-87,	II,	348,
			III,	439, 466;
		85,	V,	623, 632;
		87,	I,	53, 54;
			III,	363, 434, 438, 441;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Stich.</i> :	87-94,	III,	363;
		88,	II,	344, 348,
			III,	439,
			VII,	734;
		89-146,	III,	466;
		90,	III,	363, 439,
			VI,	690,
			VIII,	821;
		90 ss.,	III,	384;
		91,	VIII,	822;
		92,	III,	363, 383, 439;
		93,	III,	363, 383, 439,
			VI,	690, 708;
		94,	III,	364, 439,
			VI,	690, 709;
		102,	II,	155;
		128,	II,	264;
		146 ss.,	I,	11;
		147,	I,	53,
			III,	424;
		148-150,	IV,	569;
			VIII,	814;
		150 ss.,	III,	478;
		152,	V,	623, 632;
		170,	VI,	709;
		172 ss.,	VIII,	898, 901;
		192,	II,	271;
		196,	VIII,	805;
		230 ss.,	VIII,	859;
		234,	VIII,	859;
		237,	VII,	740;
		242,	VIII,	860;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Stich.</i> :	243,	V,	623, 632;
		247,	II,	222;
		249,	II,	260;
		257,	VIII,	892, 894;
		263-4,	II,	257;
		264-5,	II,	260;
		267,	V,	635, 637;
		270,	II,	142,
			VII,	759,
			VIII,	812;
		274 ss.,	IV,	569,
			IV,	571, 574;
		280,	IV,	569;
		286,	IV,	572, 574;
		288 ^b ,	IV,	571;
		289 ss.,	VIII,	854;
		291,	II,	218, 219;
		293,	II,	218;
		308,	II,	298, 303, 311, 312,
		308 ss.,	V,	644;
		308 ss.,	II,	302;
		308-314,	III,	466;
		310,	II,	303;
		313,	II,	303;
		315,	VII,	741;
		317,	VIII,	854;
		319,	II,	350;
		325,	V,	623, 632, 665;
		326 ^a ,	II,	300;
		326 ^a -327 ^a ,	II,	304;
		326-331,	III,	524;
		329,	VII,	758;
		330,	II,	155;
			VIII,	817;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Stich.</i> :	330-331,	III,	526;
		331,	II,	218,
			VII,	747;
		332,	III,	527;
		347 ss.,	III,	466, 504, 505,
		347,	VI,	708,
			VIII,	913;
		351,	VI,	708;
		352,	VIII,	913;
		354,	III,	366, 369;
		355,	II,	126,
			VI,	709;
		357,	III,	493, 506,
			VII,	758,
			VIII,	913;
		357 ss.,	III,	491-492;
		358,	III,	492-493;
		358-361,	III,	506;
		359,	VIII,	854;
		360,	III,	493,
			VII,	758;
		364,	V,	645, 646;
		376,	VII,	758;
		396,	III,	447;
		397,	II,	261-2,
			III,	439;
		400,	III,	439, 463;
		402 ss.,	III,	495;
		403 ss.,	II,	332;
		415,	II,	230,
			V,	665, 668;
		418,	III,	454,
			VI,	690,
			VIII,	913;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Stich.</i> :	424,	V,	635, 637;
		426,	V,	623, 632;
		428,	V,	665;
		430,	V,	623, 632;
		431,	I,	54,
			IV,	549,
		431 ss.,	I,	11,
		431 ss.,	III,	521;
		433,	V,	666;
		435,	III,	454,
			VIII,	913;
		437,	III,	512, 521,
			IV,	556;
		444,	I,	93,
			II,	265;
		446,	III,	478;
		447,	V,	666;
		448,	IV,	595, 597;
		449,	II,	300;
		449-50,	III,	530;
		449-52,	III,	521;
		450,	II,	282;
		450 ^a ,	II,	282;
		450 ^a -450 ^b ,	VII,	714;
		450 ^b ,	III,	531;
		452,	III,	512;
		452-3,	V,	635;
		453,	VIII,	913;
		457,	VIII,	805;
		459,	V,	623, 632;
		462,	V,	623, 632;
		464,	VII,	741,
			VIII,	809;
		470,	V,	667;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Stich.:</i>	471,	II,	230,
			V,	665;
		478,	V,	635, 637;
		482,	II,	272,
			V,	666;
		486,	II,	222,
			V,	665, 666;
		487,	II,	230;
		501,	V,	635, 637;
		510,	V,	666;
		511,	V,	623, 632;
		512-13,	V,	665;
		515,	II,	230;
		516,	II,	230;
		517,	V,	635,
		527,	VIII,	813;
		528,	IV,	608;
			VIII,	828;
		531,	V,	623, 632;
		533,	III,	428,
			V,	666;
		534,	III,	416, 428;
		535,	IV,	555;
		536,	II,	222, 230,
			VIII,	813;
		537,	II,	142, 230;
		539-69,	VIII,	916;
		567,	III,	444;
		576,	II,	222;
		581,	V,	623;
		582,	VIII,	809;
		585,	VIII,	824;
		588,	V,	665, 666;
		590,	II,	272;
		590-1,	II,	218;
		591,	II,	219, 247;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Stich.:</i>	662,	V,	667;
		663,	II,	231;
		670,	V,	623, 633;
		671,	V,	623, 633;
		675,	II,	200,
			III,	443;
		680,	V,	667;
		684,	V,	623, 633;
		688,	V,	623, 633;
		692,	III,	478;
		703,	VI,	708;
		703-4,	III,	383, 384,
			VI,	691;
		711,	III,	487,
			VIII,	805;
		715-26,	VIII,	913;
		718,	VIII,	913;
		723,	VIII,	913;
		724,	VIII,	913;
		728,	VII,	759;
		738-41,	III,	479;
		745 ss.,	VIII,	850;
		757-59,	VIII,	913;
		758,	VIII,	913;
		762,	VIII,	913;
		766,	VI,	710;
		769,	VIII,	913.
	<i>Tri.:</i>	1,	II,	122;
		3,	I,	55,
			II,	122, 200, 282,
			VII,	758;
		12,	II,	203, 207, 282;
		17,	VIII,	805;
		23,	I,	55;
		25,	V,	623, 633;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Stich.</i> :	595-6,	V,	665, 666;
		598,	II,	269, 272;
		598-99,	V,	666;
		599,	II,	269;
		602,	II,	269, 272,
			V,	666;
		603,	V,	623, 633;
		606,	IV,	566, 577,
			V,	650;
		609,	V,	666;
		611,	V,	623, 633;
		612,	I,	54,
			IV,	549,
			V,	666, 668;
		613,	V,	623, 633;
		614,	III,	512,
			IV,	555, 568;
		615,	VIII,	828;
		617,	III,	443;
		621,	IV,	555;
		623,	II,	222,
			IV,	555;
		626,	V,	666;
		628,	II,	230;
		631-2,	III,	487;
		638,	V,	666;
		639,	III,	400;
		641,	I,	11,
			III,	522;
		647,	II,	218;
		648,	V,	666;
		649,	IV,	595;
		654,	V,	667;
		655 ss.,	III,	478;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Tri.:</i>	30 ss.,	I,	55;
		38-45,	III,	524, 527;
		39,	II,	155,
			VII,	734;
		39 ss.,	III,	479;
		39-41,	III,	466;
		40,	II,	200;
		42,	III,	479;
		43,	VIII,	837, 841;
		45,	II,	155,
			VII,	734, 741;
		48,	VIII,	822;
		49,	VIII,	825;
		67,	II,	122, 142;
		69,	II,	123;
		97,	II,	142;
		114,	I,	58;
		125,	II,	349;
		150,	II,	283;
		167-8,	II,	283;
		168,	I,	60;
		193,	I,	55,
			II,	207;
		193,	I,	55,
		193-194,	II,	350;
		194,	III,	530, 531;
		251,	I,	58,
			V,	667;
		276,	I,	56;
		277 ss.,	I,	56;
		287 ^b ,	V,	635, 637;
		301 ss.,	VIII,	847;
		304,	I,	58;
		315,	V,	667;
		326,	II,	201;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Tri.:</i>	359-60,	II,	207;
		360,	I,	56;
		381,	VIII,	841;
		390,	I,	56,
			II,	201, 283;
		390-1,	II,	207;
		391,	I,	56,
			II,	201;
		400,	II,	306;
		401,	VIII,	809;
		406,	I,	59;
		432,	VII,	742,
			VIII,	810;
		436,	VIII,	825;
		468,	II,	331;
		481,	IV,	572, 574;
		494,	VIII,	837;
		516-560,	III,	524, 527;
		517,	VII,	734;
		582,	II,	122;
		600,	II,	245-6;
		622,	VIII,	805;
		622 ss.,	III,	466;
		624,	VIII,	892, 893, 895;
		625,	III,	527;
		625,	VII,	734;
		625-705,	III,	524;
		627,	I,	56;
		710,	II,	246;
		727,	IV,	608;
		733,	II,	262;
		766,	VIII,	906;
		767 ss.,	VIII,	905;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Tri.:</i>	771-851,	VIII,	890;
		788 ^a ,	VI,	708;
		818,	III,	464;
		825,	III,	371;
		840,	I,	55;
		840 ^a ,	IV,	574, 576, 578,
			VIII,	787;
		840 ^{a-b} ,	VIII,	901;
		840 ^b ,	VIII,	897;
		841-2,	VII,	734;
		842,	III,	527;
		842-870,	III,	524;
		844,	V,	623, 633, 638;
		852,	VIII,	897, 901;
		857 ss.,	VIII,	898, 901;
		857-859,	VIII,	890;
		867,	II,	283;
		868,	I,	56-57,
			II,	283, 303,
		868 ss.,	II,	302;
		869,	II,	286,
			III,	527,
			V,	667,
			VII,	734;
		870-1,	II,	303;
		873-4,	II,	350;
		875,	VI,	708;
		878,	II,	350;
		884-5,	VI,	708;
		885,	V,	667;
		886,	V,	667;
		889,	VIII,	812;
		896,	VI,	708;
		911,	V,	623, 633, 638;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Trí.</i> :	949,	VI,	708;
		961,	V,	635, 638;
		978,	II,	219;
		1006,	I,	55,
			II,	122,
			IV,	574, 576, 578;
		1007,	III,	527,
			VII,	734;
		1007-1059,	III,	524;
		1008 ss.,	III,	527;
		1009 ss.,	IV,	571;
		1010,	II,	255,
			IV,	574;
		1065,	II,	219;
		1072,	VIII,	822;
		1073,	VIII,	825;
		1077,	III,	400;
		1079,	II,	201;
		1080,	II,	123, 201, 286;
		1081,	II,	292;
		1085,	II,	122, 207,
			III,	530, 531;
		1093,	III,	366, 369;
			III,	400;
		1099,	VIII,	898, 901;
		1100-1101,	III,	400;
		1103,	IV,	592, 596;
		1115-1124,	III,	466;
		1123-1124,	II,	300;
		1124 ss.,	III,	527;
		1124-1150,	III,	524;
		1127,	II,	283;
		1137,	III,	400;
		1142,	VIII,	867, 873;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Tri.</i> :	1151-1152,	VIII,	826;
		1154,	VIII,	892, 895;
		1163,	VIII,	822;
		1169,	VIII,	877;
		1174,	II,	301;
		1174-1176,	III,	466;
		1176,	VIII,	787;
		1180,	VIII,	822;
		1189,	III,	542.
	<i>Tru.</i> :	1-3,	IV,	597,
			IV,	592, 596;
		10,	IV,	592, 596, 597;
		10-11,	I,	90;
		12,	I,	61,
			II,	207;
		42,	V,	667;
		56,	II,	313;
		77,	I,	61,
			II,	208;
		91,	IV,	592, 596;
		93-94,	VIII,	813;
		95,	II,	292;
		95 ss.,	III,	479-480;
		97,	II,	224-225,
			III,	416-417;
		102,	III,	459;
		109,	III,	541;
		113,	II,	346, 348;
		114,	II,	225, 247, 250, 265,
			III,	369;
		115-116,	VII,	747;
		116,	II,	348,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Tru.:</i>	118,	II,	348,
			VII,	748;
		122,	VIII,	787, 810;
		126,	VII,	751;
		127,	V,	667, 668;
		127-128,	V,	621;
		128,	VIII,	825;
		139,	II,	231;
		147-148,	II,	231;
		152,	II,	142;
		174,	II,	292;
		175,	III,	370;
		176,	III,	447;
		177,	II,	292;
		187,	II,	292;
		188,	VIII,	828;
		189,	III,	406, 410;
		197,	III,	447;
		197-198,	III,	424, 464, 465;
		206,	II,	223,
			III,	434, 440;
		210,	III,	424;
		210 ss.,	VII,	748;
		213,	II,	231, 267;
		230,	II,	265;
		235,	II,	174, 231;
		246,	I,	61,
			II,	123, 201, 208;
		248,	V,	667, 668, 687;
		249,	I,	61;
		249-250,	II,	225,
			III,	512, 522;
		252,	II,	283;
		254,	I,	61,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Tru.:</i>	254,	II,	301;
		254 ss.,	II,	298;
		255,	III,	411;
		256,	II,	300, 304, 306;
		257,	II,	288,
			VII,	748;
		259,	VIII,	822;
		261,	II,	209, 246;
		270 ss.,	VIII,	851;
		278,	V,	667, 668;
		279,	II,	232;
		281,	II,	286;
		284,	II,	292;
		285,	II,	201;
		287 ss.,	VIII,	851;
		289,	I,	61, 62;
		294,	VIII,	860;
		302-3 ss.,	III,	511;
		303,	III,	512;
		303-4,	III,	522;
		313,	IV,	608;
		318,	VIII,	897, 901;
		320,	VIII,	787;
		329,	III,	447;
		331,	II,	225;
		335,	III,	366, 369;
		350-1,	II,	309;
		352-386,	I,	61;
		354,	III,	447;
		358,	VIII,	825;
		359,	II,	148,
			V,	667, 668;
		359 ss.,	V,	668;
		360-61,	II,	148;
		363-64,	VIII,	913;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Tru.:</i>	373,	II,	142;
		386,	III,	417, 460, 480;
		396-7,	II,	219;
		408,	II,	219;
		423 ^a ,	V,	623, 633;
		433,	II,	219;
		448 ss.,	III,	376;
		449 ss.,	III,	404;
		449-450,	III,	404;
		475,	III,	404;
		476,	III,	404;
		477,	III,	404;
		479,	VIII,	892, 895;
		480,	III,	405;
		482-494,	I,	62;
		490,	III,	378;
		497,	IV,	592, 594;
		499,	II,	348;
		499-500,	VIII,	810;
		500 ss.,	III,	379;
		502,	VII,	742;
		503,	VIII,	810;
		514,	VIII,	888;
		522,	II,	286;
		530,	VIII,	805;
		535,	VII,	758,
			VIII,	913;
		537,	VII,	759;
		539,	VII,	758;
		540,	VII,	759;
		547,	V,	667, 668;
		551,	VIII,	888;
		552-574,	II,	348;
		554,	II,	247, 250;
		575,	II,	348,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Tru.:</i>	575,	VIII,	787;
		576,	VIII,	868, 875;
		577,	VIII,	828;
		583,	III,	378, 460, 462;
		593,	IV,	613;
		598,	II,	269;
		601,	II,	142,
			VII,	759,
			VIII,	868, 869, 877;
		620,	V,	633;
		631,	III,	378, 455;
		634,	VII,	758;
		638,	II,	283, 293;
		639,	III,	419;
		645,	I,	62;
		687,	III,	457;
		688,	V,	667, 668;
		693,	II,	174, 232;
		696,	III,	447;
		702,	V,	623, 633;
		710,	III,	400, 480;
		718,	III,	458;
		724,	III,	400;
		727,	II,	232;
		732,	II,	225;
		732-733,	III,	458;
		739,	V,	623, 633;
		740 ss.,	V,	668;
		751,	III,	458;
		752,	II,	225;
		757 ss.,	III,	501;
		758,	III,	424;
		759,	III,	502,
			IV,	566;
		763,	III,	502;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Tru.:</i>	766,	III,	458;
		787,	VII,	758;
		790,	II,	123;
		794,	VII,	758;
		816,	V,	623, 633;
		838,	II,	257;
		843 ss.,	II,	257;
		847,	II,	294;
		859,	VIII,	787;
		860,	II,	223;
		874,	II,	174;
		880,	II,	219;
		892,	V,	623, 633;
		893,	VII,	742;
		895,	III,	366, 369;
		909,	VII,	748;
		914,	III,	461;
		917,	VIII,	787;
		920,	III,	461;
		925,	VII,	758;
		933-34,	VIII,	867, 874;
		934,	VIII,	843;
		944,	III,	458;
		955,	II,	201;
		958,	III,	447;
		967-968,	III,	542.
	<i>vid.:</i>	53,	II,	260,
			V,	668;
		54,	II,	350;
		55,	IV,	551;
		58,	II,	201,
			II,	283;
		72,	VIII,	805;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Plautus:	<i>Vid.:</i>	107,	IV,	567.
Plinius:	<i>N. H.:</i>	XI, 254,	VIII,	836;
		XXVII, 12,	VIII,	839;
		35, 65,	I,	72;
		XXXVI, 32,	V,	681.
Plutarchus:	<i>Mor.:</i>	239 A,	II,	351;
	<i>Vita Pom.:</i>	42,	I,	113;
Pollux:		IV, 14-1,	I,	73;
		119 ss.,	VIII,	887,
		120,	VIII,	859,
		123-32,	I,	107;
		133-34,	VIII,	919;
		143-54,	VIII,	919.
Pomponius:		142 ss.,	IV,	563;
Priscianus:		VI, 7,	VIII,	879.
Prudentius:	<i>Cath.:</i>	7, 207,	V,	666.
Quintilianus:		I, 6, 42,	VIII,	859;
		I, 7, 12,	V,	651, 687;
	<i>Ins.:</i>	II, 4, 14,	II,	303;
		XI, 3, 138,	VIII,	888.

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Sallustius:	<i>Catil.:</i>	3,	II,	296;
	<i>Fr. inc.:</i>	80,	VIII,	837.
Seneca:	<i>De Benef.:</i>	III, 8, 1,	II,	251;
	<i>Ep.:</i>	XI, 7,	VIII,	868;
	<i>Med.:</i>	843,	II,	351.
Seruius:	<i>Ad. Aen.:</i>	I, 408,	VII,	749.
Sophocles:	<i>Ant.:</i>	1186,	II,	353;
		1187 ss.,	II,	344;
	<i>Ay.:</i>	784,	II,	344;
	<i>Elec.:</i>	86,	V,	687;
	<i>Phil.:</i>	805,	VIII,	917;
		951,	VIII,	917;
		1261,	II,	351.
Suetonius:	<i>Calig.:</i>	35,	I,	115.
Tacitus:	<i>Ann.:</i>	13,	I,	115;
		20,	I,	115;
	<i>Aqu.:</i>	41,	II,	346.
Terentius:	<i>Aqu.:</i>	12,	II,	296;
		2, 18,	II,	296;
		3, 55,	V,	645;
		78,	VIII,	810;
		213,	II,	303;
		215,	V,	622;
		264,	II,	304;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Terentius:	<i>Ad.:</i>	281,	III,	539;
		299 ss.,	IV,	572;
		336,	VIII,	822;
		355,	V,	645;
		438,	VIII,	810;
		518,	III,	523;
		521,	V,	635;
		523,	III,	514;
		539-552,	III,	524;
		578,	VIII,	514;
		587,	VIII,	839;
		591,	VI,	710;
		631,	IV,	568;
		632 ss.,	II,	299;
		637,	II,	299;
		713,	II,	303;
		763,	IV,	568, 766,
			II,	142,
			VII,	759;
		768,	VIII,	827;
		788,	II,	218;
		792 ss.,	VIII,	813;
		891-2,	III,	540;
		908,	III,	512;
		908-909,	I,	58;
		939,	VIII,	939.
	<i>Ad. Heren.:</i>	17-25,	VIII,	843.
	<i>Andr.:</i>	28,	III,	466, 508;
		51,	VIII,	847;
		80,	VIII,	810;
		128-233,	III,	466;
		189,	V,	635;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Terentius:	<i>Andr.:</i>	206,	IV,	568-569;
		215,	V,	622;
		233,	III,	466;
		296,	V,	653;
		338 ss.,	IV,	572;
		464 ss.,	II,	346;
		684-685,	III,	466;
		721,	VIII,	822;
		732-746,	III,	508.
	<i>Eun.:</i>	35 ss.,	IV,	579;
		78-85,	III,	524;
		231,	VIII,	839;
		231-267,	III,	524,
		270,	VIII,	824;
		285,	II,	304, 337,
			III,	539;
		391-461,	III,	524;
		455,	VIII,	922;
		469,	III,	466;
		500-506,	III,	466;
		530,	II,	301;
		540,	V,	635;
		572,	VIII,	883;
		609,	VIII,	883;
		642,	III,	524;
		643 ss.,	IV,	572;
		771-788,	III,	524;
		793,	V,	635;
		848,	VIII,	810;
		918-948,	III,	524;
		947,	VIII,	810;
		1006,	III,	524;
		1023-1034,	III,	524;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Terentius:	<i>Eun.:</i>	1029,	II,	305;
		1029-61,	III,	524;
		1064,	IV,	574.
	<i>Form.:</i>	51,	III,	466;
		151,	III,	467;
		179 ss.,	IV,	572;
		215,	IV,	574;
		456,	VIII,	903;
		732,	II,	218;
		740,	VIII,	810;
		841 ss.,	IV,	572;
		862,	III,	540;
		891-892,	III,	522;
		1005,	VIII,	822.
	<i>Heaut.:</i>	37 ss.,	VIII,	769, 834;
		76,	II,	350;
		173,	II,	305, 306;
		174-177,	III,	524;
		175-177,	III,	466;
		257 ss.,	II,	299;
		285,	II,	350;
		410,	V,	641, 652;
		511 ss.,	III,	524;
		614-619,	III,	466;
		619-665,	III,	524;
		679-684,	III,	524;
		723 ss.,	III,	524;
		736,	III,	524;
		743,	II,	301;
		763-765,	III,	466;
		776,	III,	466;
		787-788,	III,	466;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Terentius:	<i>Heaut.:</i>	842 ss.,	III,	466;
		879-881,	III,	466;
		1062,	V,	661.
	<i>Hec.:</i>	58,	I,	10;
		76-80,	III,	466;
		257,	II,	247;
		455,	VIII,	822;
		482,	II,	345;
		622,	III,	466;
		730,	II,	301;
		810,	II,	350;
		863,	V,	635;
		880,	V,	635.
Tertulianus:	<i>Ad. Nat.:</i>	I, 2, 3,	II,	296;
		I, 2, 18,	II,	296;
		II, 15,	III,	371;
		IV, 1, 12,	II,	296;
		V, 4, 1,	II,	296;
	<i>De Coron.:</i>	13,	III,	371;
	<i>De idol.:</i>	15,	III,	371;
	<i>De Scorp.:</i>	10,	III,	371;
	<i>De Spect.:</i>	10,	I,	113.
Tibullus:		I, I, 71	VIII,	836.
Timocles:		32, K,	III,	380.
Titinius:		36,	VI,	710.
Titus Liuius:		I, 34, 54, 3,	I,	115;
		V, 46, 11,	V,	651;
		XXIII, 8, 8,	III,	350;

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Titus Liuius:		XXIV, 24, 23,	VIII,	915;
		XXXV, 8,	I,	115;
		XLI, 27,	I,	116.
Tucidides:		II, 41,	IV,	595.
Varro:	L. L.:	I, 1,	V,	651;
		V, 76,	V,	661;
		V, 131,	VIII,	888;
		VII, 74,	V,	651;
		VII, 76,	V,	687;
		VII, 81,	III,	362;
		VIII, 50,	V,	687;
		X, 4,	VIII,	843.
	R. R.:	I, 14,	III,	512.
		I, 17, 1,	VIII,	918.
Vergilius:	Aen.:	IV, 683,	VIII,	913.
Vitruuius:		6, 6,	II,	354;
		7, 2,	I,	113;
		2, 8,	III,	530.
Vlpianus:	Dig.:	33, 7, 12, 11,	XI,	719;
Vulgata:	Ac. Ap.:	I, 18,	VIII,	840.
Xenophos:	Anab.:	IV, 4, 19,	III,	478;
	In. Cy.:	I, 2, 12,	VIII,	847;
	Mem.:	II, 1, 13,	VIII,	917.

ÍNDICE DE PASAJES CITADOS: AUTORES MODERNOS

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Andriev J.,	"Études...",	pág. 2,	III,	481,
		pág. 6,	II,	134.
Arnott N. B.,	"Plauto uomo",	p. 206 s.,	VIII,	918, nota 39,
		p. 213 s.,	V,	681.
Balil A.,	"Decorado",	pág. 13,	VI,	690,
		pág. 151,	I,	112,
		pág. 326,	I,	104,
		pág. 327,	I,	111,
		pág. 344,	I,	101,
		pág. 349,	I,	103,
		pág. 354,	VIII,	918, nota 40,
		pág. 358,	VIII,	919, nota 40,
	"Pintura",	pág. 18 ss.,	I,	112.
Beare W.,	"La escena",	p. 95,	III,	518,
		p. 98-9,	I,	58,
		p. 119 s.,	III,	361,
		p. 133,	I,	74,
		p. 150,	I,	103,
		p. 156,	III,	376,
		p. 157,	III,	485,
		p. 157 s.,	III,	496,
		p. 157-8,	IV,	579,
		p. 166 s.,	VIII,	485,
		p. 169 s.,	VIII,	918, nota 40,
		p. 227,	I,	108,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Beare W.,	"La escena...",	p. 240 ss.,	III,	529,
		p. 254,	I,	77,
		p. 255,	I,	76, 78,
		p. 257,	I,	108,
		p. 259,	II,	312,
		p. 267,	I,	110,
		p. 277,	I,	68, 73, 74,
		p. 359,	III,	536,
		apéndice		
		H,	I,	115.
	"The angiportum", p. 88 ss., III,			513.
Becker O.,	Gall.,	Tab. 1, N. 4,	VIII,	859.
Bennett C. E.,	"Syntax of Plautus...",	p. 87,	I,	59.
Bétoland V.,	"Oeuvres...",	II, p. 187,	I,	59.
Bieber M.,	"The history",	p. 75,	I,	109,
		p. 100,	VIII,	860,
		p. 146,	I,	100,
		p. 372,	VIII,	920, nota 41.
Bragalia G.,	"Scenographie",	p. 14,	I,	80,
		p. 21,	I,	112.

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Bücheler F.,	<u>Kl. Schr.</u> ,	III, 174,	II,	303.
Bürkhardt G.,	"Die Akteinteilung",	p. 12,	II,	178,
		p. 13,	III,	538, nota 19,
		p. 40-		
		41,	III,	508.
Cambridge P.,	"Trinummus",	p. 12,	III,	479,
		p. 31, 33,		
		39, 49,		
		58, 110,		
		114,	VIII,	798,
		p. 35,	II,	201,
		p. 41,	II,	331.
Carrière J.,	"Le Choeur...",	p. 19,	I,	69,
		p. 19,		
		nota 6,	I,	77,
		p. 19,	I,	109,
		p. 20,	I,	75.
Chatelain E.,	"Paléographie",	folio 211,		
		pl. 11 b,	II,	354 nota 14.
Dalman O.,	"De aedibus...",	p. 6 ss.,	I,	28,
		p. 8,	I,	9,
		p. 14,	IV,	544,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Dalman O.,	"De aedibus..."	p. 22,	II,	311,
		p. 31-33,	II,	358, nota 14,
		p. 38,	III,	364,
		p. 38-39,	III,	380,
		p. 40,	III,	380,
		p. 41,	III,	379,
		p. 42 ss.,	III,	378,
		p. 42 ss.,	III,	540, nota 19,
		p. 43 ss.,	III,	378,
		p. 59,	I,	110,
		p. 66 ss.,	IV,	556,
		p. 75,	IV,	556,
		p. 75 ss.,	IV,	574,
		excursus I,	I,	101,
			I, III,	376.
Delbrück B.,	"Syntaktische",	III, 117 s.,	IV,	595.
Della Corte F.,	"Maschere",	p. 164,	VIII,	920, nota 42,
		p. 168,	VIII,	866.
Drexler H.,	"Plautinisches"	p. 42, no-		
		ta 1,	III,	401,
		p. 47,	VIII,	827,
		p. 53, no-		
		tas 1,2,	V,	635,
		p. 53, no-		
		ta 3,	II,	243,
		p. 61,	II,	247,
		p. 61 s.,	II,	246,
		p. 85,	III,	409,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Duckworth G. E.,	"The Nature",	p. 87 ss.,	IV,	556.
Dziatzko B.,	"Adelphoe",	p. 576,	IV,	556.
Edmons, J. M.,	"The Frag- ments...",	p. 71-74,	VIII,	916, nota 32.
Enk P. J.,	"Estico",	p. 120,	V,	645.
	"Mercator",	p. 41,	IV,	571,
		p. 44,	VII,	759,
		p. 85,	VIII,	917, nota 35,
		p. 115,	III,	418,
		p. 176,	II,	345, nota 13,
		p. 177,	VII,	746,
		p. 183,	VIII,	913,
		p. 187,	IV,	564, 594,
		p. 199,	IV,	341, nota 12.
	"Truculentus",	p. 10,	II,	12,
		p. 13,	I,	58,
		p. 19,	VIII,	847,
		p. 37,	III,	369,
		p. 38,	VII,	748,
		p. 40-1,	V,	667,
		p. 58-59,	II,	267,
		p. 63,	III,	471,
		p. 83,	III,	512,
		p. 93-4,	II,	309,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Enk, P. J.,	"Truculentus",	97,	II,	142,
		111,	VIII,	843,
		120,	V,	645,
		133,	VIII,	835,
		153,	II,	351, nota 14,
		154,	VIII,	843,
		155,	VIII,	844,
		156,	IV,	550,
		158,	VII,	750,
		177,	IV,	552,
		506,	III,	434.
Ernout A.,	"Plaute...",	I, p.		
		VIII,		
		nota 1,	II,	392, nota 12,
		I, p. 15,	II,	175,
		I, p. 18,		
		nota 1,	V,	650,
		I, p. 22,	VII,	736,
		I, p. 31,	II,	157,
		I, p. 32,	IV,	609,
		I, p. 42,	III,	366,
		I, p. 44,	II,	179,
		I, p. 54,	II,	157,
		I, p. 59,	II,	290,
		I, p. 62,	II,	165,
		I, p. 62,	II,	305,
		I, p. 66,	III,	533,
		I, p. 71,	V,	673,
		I, p. 94,	VIII,	856,
		I, p. 99,	VII,	718,
		I, p. 120,	VIII,	822,
		I, p. 121,	VII,	718,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Ernout A.,	"Plaute",	I, p. 122,	II,	181,
		I, p. 123,	VIII,	779,
		I, p. 127,	III,	543,
		I, p. 135,	III,	496,
		I, p. 137,	II,	157,
		I, p. 165,	II,	252,
		I, p. 168,	II,	172,
		I, p. 169,	III,	484,
		I, p. 174,	III,	367,
		I, p. 174,	III,	452,
		I, p. 175,	II,	289,
		I, p. 176,	VII,	718,
		I, p. 177,	VII,	719,
		I, p. 182,	II,	158,
		I, p. 183,	VII,	720,
		I, p. 187,	II,	326,
		I, p. 189,	III,	435,
		I, p. 196,	III,	456,
		II, p. 20,	II,	151,
		II, p. 20,	II,	183,
		II, p. 20,	II,	196,
		II, p. 23,	II,	183,
		II, p. 34,	VIII,	780,
		II, p. 35,	II,	213,
		II, p. 35,	VII,	720,
		II, p. 46,	VII,	737,
		II, p. 53,	III,	500,
		II, p. 56,	VII,	720,
		II, p. 56,		
		nota 2,	V,	600,
		II, p. 59,	VII,	721,
		II, p. 73,	VIII,	781,
		II, p. 92,	VIII,	801,
		II, p. 92,	VIII,	780, 789,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Ernout A.,	"Plaute",	II, p. 93,	VIII,	789,
		II, p. 101,	VIII,	872,
		II, p. 102,	II,	160,
		II, p. 102,	VIII,	721,
		II, p. 125,		
		nota 2,	VIII,	823,
		II, p. 128,	II,	220,
		II, p. 133,	VII,	721,
		II, p. 133,	VII,	744,
		II, p. 141,	VIII,	789,
		II, p. 147,	VIII,	789,
		II, p. 170,	VIII,	861,
		II, p. 176,	III,	367,
		II, p. 179,	VII,	737,
		II, p. 183,	II,	215,
		II, p. 191,	II,	166,
		II, p. 195,	II,	219,
		II, p. 197,	II,	213,
		II, p. 208,		
		nota 1,	V,	680,
		II, p. 213,	III,	396,
		II, p. 213,	III,	402,
		II, p. 213,	III,	500,
		II, p. 217,	VII,	721,
		II, p. 218,		
		nota 1,	VI,	700.
		III, p. 21,	I,	25,
		III, p. 21,	II,	163,
		III, p. 21,		
		nota 1,	II,	340,
		III, p. 22,	II,	256,
		III, p. 39,	VII,	722, 744,
		III, p. 40-1,	VII,	745,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Ernout A.,	"Plaute",	III, p. 42, nota 1,	VII,	744,
		III, p. 44,	II,	259,
		III, p. 44,	III,	397,
		III, p. 48,	III,	367,
		III, p. 49,	III,	461,
		III, p. 54,	III,	397,
		III, p. 54,	III,	422,
		III, p. 77,	I,	80, 86,
			VII,	723,
		III, p. 86,	VIII,	790,
		III, p. 128,	III,	449,
		III, p. 130,	IV,	610,
		III, p. 131,		
		nota 1,	VIII,	894,
		III, p. 131,		
		nota 1,	IV,	610,
		III, p. 140,	III,	367,
		III, p. 145,	II,	331,
		III, p. 152,	II,	152,
		III, p. 155,	VIII,	802,
		III, p. 157,	III,	426,
		III, p. 158,	VIII,	802,
		III, p. 160,	VIII,	802,
		III, p. 165,	III,	490,
		III, p. 216,	II,	329,
		IV, p. 20,	VIII,	884,
		IV, p. 31,	VI,	704,
		IV, p. 34,	II,	172,
		IV, p. 35,	III,	368,
		IV, p. 36,	VII,	723,
		IV, p. 42,	VII,	738,
		IV, p. 45,	II,	163,
		IV, p. 46,	III,	423,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Ernout A.,	"Plaute",	IV, p. 54,	II,	163,
		IV, p. 55,	II,	220,
		IV, p. 61,	II,	175,
		IV, p. 64,	II,	220,
		IV, p. 68,	V,	634,
		IV, p. 77,	VIII,	785,
		IV, p. 77,	II,	214,
			VIII,	785,
		IV, p. 79,	VIII,	886,
		IV, p. 84,	II,	170,
			II,	221,
		IV, p. 101,	VII,	724,
		IV, p. 111,	III,	471,
		IV, p. 114,	VII,	738,
		IV, p. 129,	II,	221,
			III,	420,
		IV, p. 136,	III,	426,
			IV,	552,
		IV, p. 137,	VII,	724,
				725,
		IV, p. 143,	III,	485,
		IV, p. 144,	III,	368,
		IV, p. 148,		
		nota 1,	VII,	746,
		IV, p. 150,	II,	284,
		IV, p. 151,	III,	445,
		IV, p. 152,	VIII,	896,
		IV, p. 158,	III,	450,
		IV, p. 179,		
		nota 1,	IV,	594,
		IV, p. 180,		
		nota 1,	II,	244,
		IV, p. 183,	II,	145,
		IV, p. 184,	II,	146,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Ernout A.,	"Plaute",	IV, p. 184,	II,	146,
		IV, p. 191,	III,	427,
		IV, p. 194,	II,	172,
		IV, p. 200,	IV,	548,
		IV, p. 200-1,	III,	148,
		IV, p. 203,	II,	170,
		IV, p. 203,	III,	419,
		IV, p. 203,	IV,	421,
			IV,	445,
		IV, p. 204,	III,	245,
		IV, p. 206,	III,	368,
			VII,	739,
		IV, p. 210,	II,	221,
		IV, p. 211,	VII,	725,
		IV, p. 212,	III,	436,
		IV, p. 213,	II,	167,
		IV, p. 231,	IV,	233, 548,
			VIII,	784,
		IV, p. 240,	VII,	725,
		IV, p. 248,	II,	198,
		IV, p. 250,	III,	368,
		IV, p. 253,	II,	249,
		IV, p. 253-4,	II,	168,
		IV, p. 254,	III,	445,
		IV, p. 257,	VII,	725,
		IV, p. 260,	III,	408,
		IV, p. 262,	II,	259,
		IV, p. 265,	VII,	753,
		IV, p. 270,	III,	473,
		IV, p. 274,	VIII,	873,
		V, p. 40,	II,	198,
		V, p. 48,	III,	525,
		V, p. 48-50,	VII,	739,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Ernout A.,	"Plaute",	V, p. 57-8,	VII,	728,
		V, p. 59,	III,	403,
			VII,	751,
		V, p. 66,	III,	505,
		V, p. 82,	VII,	728,
		V, p. 83,	III,	368,
		V, p. 85,	II,	334,
		V, p. 107,	VIII,	796,
		V, p. 125,	II,	186,
		V, p. 132,	III,	474,
		V, p. 133,	VII,	729,
		V, p. 138,	VII,	739-40,
			VIII,	785,
			VIII,	804,
		V, p. 139,		
		nota 1,	II,	188,
		V, p. 143,	VII,	753,
		V, p. 147,	II,	326,
			III,	446,
		V, p. 150,	II,	180,
			II,	189,
		V, p. 151,	III,	474,
			VII,	730,
		V, p. 152,	III,	369,
		V, p. 153,	III,	474,
		V, p. 154,	VII,	751,
		V, p. 155,	VII,	740,
		V, p. 180,	I,	44,
			III,	474,
		V, p. 181,	V,	641,
		V, p. 189,	II,	217,
		V, p. 193,	VII,	740,
		V, p. 206,	III,	475,
		V, p. 207,	II,	217,
		V, p. 209,	II,	222,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Ernout A.,	"Plaute",	V, p. 214,	II,	369,
			VIII,	873,
		V, p. 216,	II,	173,
		V, p. 218,	VII,	730,
		V, p. 224,	III,	369,
		V, p. 227,	VII,	740,
		V, p. 234,	VII,	751,
		V, p. 236,	III,	476,
		V, p. 253,	VIII,	786,
		VI, p. 36,	II,	217,
		VI, p. 50,	IV,	551,
		VI, p. 54,	VIII,	786,
		VI, p. 55,	III,	412,
		VI, p. 63,	VII,	731,
		VI, p. 79,	III,	525,
			VII,	731,
		VI, p. 84,	II,	108,
			II,	154,
			II,	168,
		VI, p. 89,	III,	526,
		VI, p. 101,	VIII,	894,
		VI, p. 103,		
		nota 2,	V,	665,
		VI, p. 119,	II,	325,
		VI, p. 127,	VII,	732,
		VI, p. 128,	VII,	751,
		VI, p. 130,		
		nota 23,	IV,	566,
		VI, p. 131,	II,	171,
		VI, p. 150,	II,	325,
			II,	328,
		VI, p. 152,	II,	327,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Ernout A.,	"Plaute",	VI, p. 152,	VII,	747,
		VI, p. 164,	VIII,	809,
		VI, p. 185	III,	421,
			III,	454,
		VI, p. 186,	III,	477,
		VI, p. 189,	III,	421,
		VI, p. 206,	VII,	733,
		VI, p. 209,	II,	218,
		VI, p. 216,	VII,	734,
		VI, p. 216-18,	II,	348, nota 13,
		VI, p. 217,	III,	438,
		VI, p. 218,	III,	438,
		VI, p. 228,	II,	218,
		VI, p. 231,	VII,	747,
		VI, p. 233,	III,	369,
		VI, p. 237-8,	VI,	690,
		VI, p. 240,	II,	230,
			VII,	741,
		VI, p. 250,	IV,	555,
		VI, p. 251,	II,	231.
		VII, p. 20,	II,	200,
		VII, p. 39,	II,	306,
		VII, p. 46,	III,	526,
			VII,	734,
		VII, p. 82,	III,	369,
		VII, p. 103,	III,	459,
			III,	480,
		VII, p. 105,	VII,	752,
		VII, p. 109,	III,	447,
		VII, p. 112,	II,	267,
		VII, p. 114,	II,	123,
			II,	288,
		VII, p. 120,	III,	369,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Ernout A.	"Plaute",	VII, p. 127,	III,	405,
		VII, p. 129,		
		nota 13,	II,	348,
		VII, p. 131,	VII,	742,
		VII, p. 135,	II,	348,
		VII, p. 137,	II,	462, nota
				14,
		VII, p. 140,	VIII,	799,
		VII, p. 144,	III,	447,
		VII, p. 149,	III,	424,
			III,	501,
		VII, p. 159,	VII,	742,
		VII, p. 160,	III,	369.
Fensterbusch C.,	"Scaenica",	p. 480 ss.,	I,	111.
Feyerabend E.,	"De verbis",	p. 14,	VII,	737,
		p. 19,	III,	410,
		p. 20 ss.,	II,	262,
		p. 22,	III,	443,
			III,	463,
		p. 24,	IV,	607,
		p. 38,	II,	254,
		p. 42,	III,	467,
		p. 59,	IV,	553,
			IV,	554,
		p. 78,	III,	459,
		p. 421,	III,	486.
Forberg M.,	"De salu- tandi...",	p. 8 ss.,	VIII,	820,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Forberg M.,	"De salutandi",	p. 9 ss.,	VIII,	822,
		p. 10 ss.,	VIII,	916,
				nota 32,
		p. 11,	VIII,	827,
		p. 44,	VII,	749,
Fraenkel E.,	"Plautinisches",	p. 101,		
		nota 1,	VIII,	858,
		p. 162 ss.,	III,	478,
		p. 204-6,	III,	471,
		p. 221-222,	VII,	748.
Freté A.,	"Essai...",	p. 9 ss.,	III,	538, nota
				19,
		p. 17,	III,	388,
		p. 21,	V,	674,
		p. 28 ^a ,	I,	22.
Frikenhaus A.,	"Die Altgriechische...",	p. 9,	II,	353, nota
				13,
		p. 22 ss.,	I,	10,
		p. 29,	I,	28,
		p. 490,	II,	354, nota
				14.
Garavani G.,	"Menaechmi",	p. 33,	VIII,	792,
		p. 34,	VIII,	792,
		p. 36,	II,	197,
			VIII,	792,
		p. 66,	II,	172,
		p. 80,	VIII,	908,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Gil L.,	"Comedia...",	<u>E. C.</u> 71,		
		p. 61,	I,	79,
		p. 61 ss.,	VIII,	915, nota 32,
		p. 62 ss.,	VIII,	916, nota 32,
		p. 165 ss.,	VIII,	918, nota 39,
Grimal P.,	"Truculentus",	p. 534,	I,	94,
		p. 534,	VIII,	771,
		p. 536-43,	I,	62,
		p. 539,	VIII,	916, nota 32,
		p. 545,	VIII,	916, nota 32,
Hadmond y Mo- seley,	"Menaechmi",	p. 16,	III,	592,
		p. 17 ss.,	IV,	619,
		p. 18 ss.,	VIII,	888,
		p. 49,	II,	340, nota 12,
		p. 49,	II,	341, nota 12,
		p. 59,	III,	470,
		p. 60,	V,	664,
		p. 108,	II,	353, nota 13,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Hadmond y Moskalew,	"Miles",	p. 17,	III,	472,
		p. 26,	III,	472,
Haffter H.,	"Problemata",	p. 10,	V,	662,
		p. 19, nota		
		2,	IV,	595,
		p. 43,	VIII,	824,
		p. 45,	II,	348, nota
				13,
		p. 47 ss.,	II,	347, nota
				13,
		p. 48,	II,	347, nota
				13,
		p. 48-9,	IV,	594,
		p. 49,	II,	346, nota
				13,
		p. 50,	II,	347,
		p. 51,	II,	155.
Hahn G.,	"Scaenicae",	p. 33 ss.,	I,	11.
Harsch W.,	"Studies...",	p. 1 ss.,	IV,	612, nota
				25.
Havet L.,	"Les prison- niers",	p. 6,	II,	143,
		p. 15,	IV,	548,
		p. 20,	VIII,	882,
		p. 31,	IV,	574,
		p. 38,	VIII,	885,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Havet L.,	"Les prison- niers",	p. 41,	IV,	600,
		p. 46,	VIII,	883,
		p. 391,	II,	162,
		p. 791-93,	IV,	572.
Hildebrand G.,	"Apuleyo",	I, p. 202,	I,	59.
Hofmann J.,	"Umgang- sprache",	p. 24,	II,	351, nota 16,
		p. 33,	VIII,	913,
		p. 34,	VIII,	813.
Inama V.,	"El teatro",	p. 6,	I,	113,
		p. 14,	I,	98,
		p. 15,	I,	84,
		p. 38 ss.,	I,	103,
		p. 50 ss.,	III,	481,
		p. 51 ss.,	IV,	616,
Jachmann G.,	"Plautin. und Att.",	p. 182,	IV,	571.
Koch W.,	"Com. Frag.",	II, p. II,	VIII,	916, nota 33,
		III, p. 96,	VIII,	916, nota 33.

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Kurrelmeyer C. M.,	"The Economy",	p. 22,	VIII,	888.
Kühner-Her- weissig,		I, p. 295-6,	V,	645.
La Magna G.,	"Miles",	p. 7,	III,	390,
		p. 20,	IV,	548,
		p. 27,	II,	166,
		p. 30,	IV,	553,
		p. 34,	II,	325,
		p. 37,	II,	325,
		p. 38,	II,	145,
		p. 41,	II,	169,
		p. 52,	VIII,	793,
		p. 57,	VIII,	793,
		p. 59,	II,	145,
		p. 60,	II,	161,
		p. 63,	II,	145,
		p. 80,	VIII,	793,
		p. 87,	VIII,	793,
		p. 97,	II,	317,
		p. 98,	II,	145,
		p. 110,	VIII,	793-4,
		p. 123,	VIII,	794,
		p. 128,	III,	427,
		p. 131,	VIII,	794,
		p. 170,	VIII,	794,
		p. 171,	VIII,	794,
		p. 217,	III,	427,
		p. 262,	III,	450.

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
La Magna G.,	"Rudens",	p. 28,	II,	341, nota 12,
		p. 30, 33,	VIII,	798.
Langen P.,	"Plautinische",	p. 204 ss.,	III,	501.
Legrand E.,	"Beitrag....",	p. 43,	III,	471,
	"Daos....",	p. 437,	III,	364, 379,
		p. 601,	II,	185.
Lejay P.,	"Plaute",	p. 135,	VIII,	882.
Leo F.,	"Monolog im Drame",	434-44,	III, III,	377,
	"Plautinis- che...",	p. 134,	III,	371,
	"Pl. Forsch.",	p. 220,	IV,	595,
	"Nach Gött. Ges.",	p. 375 ss.,	I,	11, .
	"Mercator",	ap. crit.	II,	342,
Lesky A.,	"Historia...",	p. 263,	I,	94,
		p. 430,	IV,	571,
		p. 437,	III,	364,
		p. 663,	VII,	754,
		p. 678,	VIII,	916, nota 32,
		p. 691,	VIII,	917, nota 37.

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Lindsay W.,	"Early Latin Verse",	p. 92,	VIII,	913,
	"Synt.",	p. 20,	VIII,	839,
		p. 83,	V,	666,
		p. 87,	I,	59,
		p. 489,	VIII,	844.
Lodge R.,		I, 322,	VIII,	825
		III, 25,	VI,	709.
López A., - Pociña A.,	"Contexto...",	p. 293,	II,	124,
		p. 309,	II,	138.
Lorenz F.,	"Pseudolo",	p. 253,	VIII,	882.
Luchs H.,	"Zu Plautus",	p. 278-80,	VIII,	903.
Llarena M.,	"La relació...",	p. 155,	VIII,	821, nota 42.
Macaulay D.,	"Verbonia...",	p. 12,	IV,	586.
Mac Cary T., Willock M.,	"Casina",	p. 102,	II,	268,
		p. 120,	IV,	556,
		p. 174,	III,	518,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Mac Cary T., Willock M.,	"Casina",	p. 187, p. 977 ss.,	V, II,	680, 339, nota 12.
Marani F.,	"Anfitrión",	p. 12, p. 37, p. 38, p. 39, p. 40, p. 41, p. 42, p. 55, p. 145,	VIII, VIII, VIII, II, II, VIII, VIII, VIII, III, VIII,	807, 898, 807, 141, 141, 807, 880, 898, 880, 390, 881.
Marteley G.,	"Remarks..."	p. 306-309,	III,	493.
Robles M.,	"Menaechmi",	p. 105, p. 237-40,	III, VIII,	405, 878.
Mónaco G.,	"Curculio",	p. 132, nota 11, p. 134, p. 152 ss., p. 153, p. 165, p. 168, nota 19, p. 199, p. 215, p. 215-19, p. 219,	II, II, V, IV, IV, IV, IV, VIII, II, II, VIII,	204, 204, 658, 617, 571, 571, 790, 185, 324, 791,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Mónaco G.,	"Curculio",	p. 220,	VIII,	791,
		p. 222,	VIII,	791,
		p. 223 ss.,	V,	658.
Monescillo E.,	"Comedia...",	p. XI,	I,	94,
		p. XXXVIII,	I,	110,
		p. XXXIX-XL,	I,	79.
Nâthan J.,	"Aulularia",	p. 42,	III,	508.
Naudet J.,	"Théâtre...",	P. 137,	V,	617,
		P. 344,	VIII,	827,
		P. 338-40,	VIII,	902.
Navarre O.,	"Théâtre...",	p. 80-1,	I,	108,
		p. 115,	I,	78,
		p. 225-6,	VIII,	921, nota
		p. 251,	III,	42, 495.
Nixon P.,	"Plautus...",	vol. II,		
		p. 115,	I,	24,
		vol. II,		
		p. 275,	I,	30.
Nucciotti A.,	"Poenulus",	p. 16,	II,	341,
		p. 23,	II,	195,
		p. 72,	V,	648.

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Nucciotti A.,	"Poenulus",	p. 75,	II,	296,
		p. 96,	IV,	567,
		p. 114,	II,	175,
		p. 133,	VIII,	914,
		p. 150,	III,	454,
		p. 153 ss.,	VIII,	785,
		p. 155,	VIII,	786,
		p. 165,	VIII,	821.
Olivieri A.,	"Epidico",	p. 22,	III,	539,
			VIII,	nota 19,
		p. 23,	VII,	745,
		p. 44,	VIII,	791,
			VIII,	893,
		p. 57,	III,	449,
			VIII,	792,
		p. 58,	VIII,	792,
			VIII,	792,
		p. 65,	VIII,	792,
		p. 85,	VIII,	792,
		p. 97,	III,	388,
		p. 101,	VIII,	913,
				nota 30,
		p. 119,	II,	334,
		p. 131,	VIII,	792,
		p. 138,	II,	268,
		p. 150,	V,	677,
		p. 152,	VIII,	792.
Ox. Pap.,		20, nº 2257,		
		fr. 1,	I,	76.

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Petersmann H.,	"Estico",	p. 9 ss.,	IV,	556,
		p. 37 ss.,	VIII,	917, nota 37,
		p. 41,	III,	478,
		p. 45, nota 37,	III,	477,
		p. 87,	II,	341,
		p. 108,	II,	344, nota 13,
		p. 130,	VIII,	903,
		p. 132,	VIII,	859,
		p. 133,	VIII,	860,
		p. 138-9,	IV,	574,
		p. 142,	IV,	571,
		p. 157,	III,	439,
		p. 163,	IV,	595,
		p. 164,	III,	530,
		p. 181,	II,	350, nota 14,
		p. 190,	IV,	595,
		p. 191,	III,	478,
		p. 200-1,	VI,	710.
Pickard-Cambridge,	"The theater",	p. 75-100,	III,	377,
		p. 122, no- ta 4,	I,	73,
		p. 295 ss.,	VIII,	915, nota 31.
Ramirez J.,	"Construc- ciones...",	p. 18 ss.,	IV,	583,
		p. 25,	IV,	586.

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Reinhardt K.,	"Studemund Stud.",	vol. I, p. 80,	II,	342, nota 12.
Ribbeck O.,	"Com.", "Emendat. Mercat.",	p. 138, p. 8 ss.,	V, II,	646, 342, nota 12.
Richter W.,	"Studia...",	p. 410,	VIII,	787,
Ritschl F.,	"Opusc.", "Parerga",	II, 620, 218, XX,	VIII, I,	860, 116.
Scarano N.,	"Aulularia",	p. 5, p. 90,	VIII, II,	780, 323.
Schanz-Hosius- Kruger,	"Geschichte...",	p. 74-76, párrafo 33,	II,	339, nota 12.
Schefer J.,	"Scénographie",	p. 7,	I,	82.
Schoell F.,	"Analectis...",	p. 45,	IV,	596,
	"Plaut. Com.",	IV, 3, p. XVIII,	V,	668-9.

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Sedwick W.,	"Anfitrión",	p. 69,	IV,	609,
		p. 99,	V,	647,
		p. 103,	V,	654.
Serpieri A.,	"Miscellanea",	p. 91,	II,	130,
		p. 93,	II,	131,
		p. 94,	II,	132,
		p. 100,	II,	132,
		p. 105 ss.,	II,	133.
Signorelli O.,	"Anfitrión",	p. 44,	V,	650,
		p. 72,	VII,	719,
		p. 161,	IV,	610.
Spranger P.,	"Sklaven- figur...",	p. 65,	IV,	571.
Sonnenschein A.,	"Mostellaria",	p. 12,	III,	362,
		p. 118,	V,	622,
		p. 128,	III,	372,
		p. 131,	IV,	568,
		p. 139,	IV,	548-9.
Sonrel P.,	"Scénogra- phie...",	p. 6,	I,	85,
		p. 51,	I,	87.

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Stolz-Leu- mann,	"Lat. Gramm.",	p. 273,	V,	645,
Sturtevant E.,	"Pséudolo",	p. 128,	V,	637.
Swoboda M.,	"Studia...",	p. 7,	I,	114,
		p. 8,	I,	104,
		p. 10,	I,	110,
		p. 10 ss.,	I,	107,
		p. 11 ss.,	II,	354,
				nota 14,
		p. 19,	I,	33,
		p. 19 ss.,	I,	14,
		p. 21 ss.,	I,	38,
			I,	39,
			I,	40,
			I,	41,
			I,	42,
		p. 23 ss.,	I,	16,
		p. 25,	I,	17,
			I,	19,
		p. 28-9,	I,	53,
		p. 30 ss.,	I,	42,
		p. 32-33,	I,	44,
		p. 40,	I,	47,
		p. 45 ss.,	I,	51,
		p. 48,	I,	21,
			I,	22,
		p. 51,	I,	23,
		p. 54-55,	I,	55,
				57,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Swoboda M.,	"Studia...",	p. 54-55,	I,	55,
		p. 56-57,	I,	61-2,
		p. 58,	I,	63,
		p. 64,	IV,	589,
		p. 66,	III,	401,
		p. 68-9,	I,	23,
		p. 70,	I,	24,
		p. 75,	I,	29,
		p. 93,	III,	466,
		p. 95,	III,	528,
			VII,	735.
Taladoire E.,	"Commentaires",	p. 5,	VIII,	921,
				nota 42.
	"Essai...",	p. 60,	III,	360,
		p. 38,	III,	525,
		p. 38 ss.,	II,	353, nota 14,
		p. 43,	I,	48,
			IV,	579,
		p. 45,	I,	49-50,
		p. 165 ss.,	II,	344.
Tandoi V.,	"Noctuini...",	p. 219-41,	V,	661,
Theiler W.,	"Zum Gefüge",	p. 269,	VII,	740,
		p. 271,	III,	366,
			VII,	719,
		p. 271-2,	II,	345,
				nota 13,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Theiler W.,	"Zum Gefüge",	p. 271-2, p. 289,	VII, III,	741, 387.
Thierfelder L.,	"Su alcuni...",	<u>Dion.</u> XLVI, p. 94 ss.,	VI, VIII,	710, 848,
Traina A.,	"Commoedia...",	p. 11, p. 13, p. 49, p. 54, p. 67, p. 67-75, p. 72-73, p. 74, p. 78, p. 94, p. 183-4, p. 184,	VIII, IV, IV, IV, V, II, V, V, IV, V, V, V, VIII,	917, nota 39, 614, nota 26, 589, 619, 655, 157, 661, 662, 604, 664, 653, 857.
Trautwein E.,	"De prologorum",	p. 32-42,	II,	342, nota 12,
Tyrrell R.,	<u>Hermathena</u> ,	1883, p. 302,	IV,	595,

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Ussing, J.,	"Anfitrion",	p. 12,	VIII,	807,
		p. 19,	VIII,	898,
		p. 22,	VIII,	879,
		p. 52,	VIII,	917, nota 35,
		p. 105,	II,	311,
		p. 106,	VIII,	837,
		p. 107,	V,	664,
		p. 321,	VIII,	679.
Vahlen J.,	"Annales",	p. 156,	V,	664,
		p. 160,	V,	646.
Wackernagel J.,	"Vorlesungen",	II, p. 32 ss.,	II,	240,
Wagner W.,	"Aulularia",	p. 80,	IV,	546,
		p. 94,	IV,	563.
Walde A. + Hofmann,	"Lateinische",	p. 47,	III,	523.
Webster T.,	"Studies...",	p. 143,	III,	381,
		p. 165,	V,	681.
Wehrli W.,	"Greek...",	p. 143-6,	VIII,	915,
		p. 165,	V,	nota 31, 681.

AUTOR	OBRA	PASAJE	CAPÍTULO	PÁGINA
Wehrli F.,	"Motivstudien...",	cap. IV, p. 70-97,	VIII, .	915, nota 32.
Wilamowitz U.,	"Orestes",	p. 136,	II,	353, nota 14.

ÍNDICE GENERAL

PÁGINAS

PRÓLOGO.....	I
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	VIII.
AGRADECIMIENTO.....	XII

CAPÍTULOS

CAPÍTULO I: Estudio de criterios sobre los distintos deco- rados en las obras plautinas. Estado de la cuestión.....	1
-El decorado en Plauto: teorías usuales.....	2
-Casas en escena.....	5
-Número de puertas en las artes figurativas.....	7
-Expresiones lingüísticas que substituyen e informan so- bre el número de edificios en escena en las obras de Plauto.....	8
-Criterios seguidos en este trabajo para la selección de expresiones lingüísticas substitutivas que informan al espectador de la escenografía del decorado en las dife- rentes obras plautinas.....	63
-Reseña sobre procedimientos escenográficos que han in- fluído en las distintas teorías de la escenografía plau- tina.....	67

-Escenografía y decorados: Testimonios antiguos. Sentido de la escenografía en este trabajo.....	85
NOTAS AL CAPÍTULO I.....	88
CAPÍTULO II: Estudio de las fórmulas lingüísticas que hacen imaginar edificios en la escenografía plautina.....	
-Semiótica teatral.....	118
- Estudio de las diferentes expresiones lingüísticas sustitutivas que informan sobre la existencia de edificios en la escenografía en Plauto.....	119
-Deixis y teatro plautino.....	120
-Conclusiones a las sustituciones formularias con deícticos solos.....	124
-Algunas observaciones sobre fórmulas de salida de escena con deícticos: " <i>sequere hac</i> "	149
- Estudio de la fórmula " <i>hic habet</i> " / " <i>hic habitat</i> " y variantes como sustitutiva de edificios en escena.....	178
-Conclusiones sobre las sustituciones con " <i>hic habet</i> ", " <i>hic habitat</i> " y variantes.....	195
-Conclusiones sobre los edificios que sustituyen las fórmulas lingüísticas formadas por preposiciones + deícticos o pronombres personales.....	210
-" <i>Domus</i> " y " <i>aedes</i> "; expresiones sustitutivas de edificios en escena.....	233
	240

- Conclusiones sobre substitución de edificios con "domus"	273
- Fórmulas lingüísticas con "puertas" en la escenografía plautina.....	279
-Sustitución lingüística de edificios públicos: templos...	317
- Altares en escena.....	333
-Conclusiones.....	336
NOTAS AL CAPÍTULO II.....	339

CAPÍTULO III: Suplencia escenográfica de las distintas partes de una casa mediante diferentes fórmulas lingüísticas.....	355
-Diferentes partes de edificios en escena.....	356
-Algunas observaciones sobre la equivalencia "vestibulum" ("ambulacrum")= "ante portam"/"ante ostium" ("ianuam") / "ante aedes"	362
-Fórmulas que hacen imaginar un "vestibulum" en los edifi- cios de las obras plautinas.....	366
-Conclusiones sobre la suplencia escenográfica de un "ves- tibulum" en las obras plautinas.....	373
-Expresiones lingüísticas que reemplazan interiores.....	374
-Resolución plautina de la escenografía de interiores.....	375
-Interiores de casas.....	385
-Movimiento escénico y suplencia escenográfica.....	387
-Fórmulas que se relacionan con el movimiento escénico de actores.....	390
-Conclusiones sobre la sustitución de interiores de edifi- cios en escena con "intus" y variantes.....	413

-Conclusiones sobre los interiores de edificios que suple " <i>intro</i> ".....	429
-Conclusiones sobre la sustitución de interiores de edificios en : escena con fórmulas deícticos + " <i>intro</i> " ...	430
- Conclusiones sobre la sustitución lingüística de interiores de edificios en escena con fórmulas " <i>abeo intro</i> " y variantes.....	432
-Conclusiones sobre la sustitución lingüística de interiores de edificios en escena con fórmulas " <i>abi</i> " / " <i>abite intro</i> "	433
-Conclusiones sobre la sustitución lingüística de interiores de edificios en escena con la fórmula " <i>ibo intro</i> "	442
-Conclusiones sobre interiores de casas que sustituyen las fórmulas " <i>eo</i> " / " <i>i intro</i> "	448
-Utilización de la convención: "Actores que entran en escena (o no), dan órdenes a esclavos que están dentro de la casa..." como sustitución de interiores de edificios en escena.....	466
-Conclusiones sobre interiores de edificios que suple la convención: "Entrar en escena mandando a esclavos de dentro de casa".....	488
-Fórmulas que se relacionan con la narración de interiores.....	490
-Fórmulas de información de interiores "vistos a través de una puerta entreabierta" por un actor en escena que los narra a los espectadores.....	494

-Conclusiones sobre sustitución de interiores "convivables".....	503
-Conclusiones sobre interiores quer se atisban desde escena.....	503
-Descripción de interiores como alargamiento temático de las obras plautinas.....	504
-"Voz en off" y sustitución lingüística de la escenografía de interiores.....	507
-Conclusiones a la sustitución de interiores por la "voz en off".....	509
-Escenografía a la espalda del escenario.....	510
-Conclusiones sobre la suplencia lingüística de " <i>hor-tus</i> ", " <i>angiportus</i> " y " <i>posticulum</i> " en la escenografía plautina.....	532
-Otras partes de los edificios en escena: tejados " <i>impluvia</i> " , " <i>solarium</i> "	536

NOTAS AL CAPÍTULO III

CAPÍTULO IV: Estudio de las fórmulas que sugieren la situación de edificios en escena

-Argumento y disposición de los edificios en el escenario plautino.....	544
-Conclusiones sobre la suplencia escenográfica de las fórmulas de vecindad.....	558
-La acción se desarrolla en la calle.....	563
-La convención " <i>seruus currens</i> " , y el empleo de expresio-	

nes que suplen e informan de que la acción transcurre en la calle.....	568
-Conclusiones sobre fórmulas lingüísticas que hacen imaginar la calle de la acción.....	577
-Notas sobre el "Rudens" cuya acción se desarrolla a orillas del mar.....	579
-La acción se desarrolla en la ciudad.....	583
-Fórmulas lingüísticas que informan sobre las ciudades en las que se desarrolla la acción en las obras de Plauto...	589
-Conclusiones.....	606
-Menciones ciudadanas.....	607
-La convención " <i>seruus currens</i> " utilizada para menciones ciudadanas.....	610
NOTAL AL CAPÍTULO IV.....	611

CAPÍTULO V: Estudio de fórmulas lingüísticas que sugieren efectos especiales en la escenografía de Plauto.....	615
-Concepto de maquinaria teatral y efectos especiales....	616
-Tiempo de la acción.....	618
-Unidad dramática plautina: la acción estaba restringida a un día y a un lugar.....	622
-Fórmulas lingüísticas con " <i>hodie</i> "	622
-Momentos del día en los que tienen lugar las distintas secuencias de la acción dramática.....	639
-Conclusiones sobre el momento en el que se desarrollaba la acción en las obras plautinas.....	669

-Otros efectos especiales: la aparición del " <i>deus ex machina</i> " en las comedias de Plauto y su sugerencia lingüística.....	672
-Otros efectos especiales: substitución lingüística de tempestades.....	677
-Otros efectos especiales que se reemplazan por fórmulas lingüísticas: olores.....	679
NOTAS AL CAPÍTULO V.....	686

CAPÍTULO VI: Estudio de fórmulas lingüísticas que hacen imaginar utensilios en las obras de Plauto.....	689
-Utensilios en el teatro grecolatino.....	690
-Función de substitución escenográfica de los utensilios en las distintas obras plautinas.....	694
-Conclusiones sobre los distintos utensilios esenciales para el argumento y que conectados con las distintas fórmulas lingüísticas hacen imaginar diversas escenografías en las obras plautinas.....	711

CAPÍTULO VII: Estudio de fórmulas lingüísticas equivalentes a actuales acotaciones al texto teatral.....	713
-Acotaciones en los manuscritos en relación con el texto teatral plautino.....	714
-Fórmulas lingüísticas equivalentes a acotaciones que se relacionan con el movimiento de actores en escena.....	717

-Fórmulas lingüísticas equivalentes a acotaciones que se relacionan con el saludo y encuentro de actores en escena.....	749
-Fórmulas lingüísticas que equivalen a acotaciones y que se relacionan con la caracterización de actores.....	752
-Fórmulas lingüísticas que substituyen a acotaciones de "aparte".....	756
-Otras fórmulas lingüísticas que equivalen a diferentes acotaciones.....	758

CAPÍTULO VIII: Estudio de fórmulas lingüísticas que sugieren rasgos de actores y su caracterización.....	761
-Actores y escenografía.....	762
-Los actores como elementos esenciales en la escenografía plautina.....	763
-Relación de fórmulas que hacen imaginar diferentes aspectos de actores en la escenografía plautina	767
-Tipología plautina.....	768
-Fórmulas lingüísticas que informan de los diferentes tipos que intervienen en las obras.....	773
-Fórmulas lingüísticas con deícticos solos que hacen imaginar tipología.....	778
-Tablas-resumen sobre deícticos solos que suplen lingüísticamente a personajes en las obras plautinas.....	788
-Fórmulas lingüísticas sugerentes de tipología con deícticos más tipo.....	800

-Fórmulas lingüísticas que sugieren tipología con deícticos más nombre del personaje.....	807
-Fórmulas sugerentes de tipología mediante la autopresentación de personajes.....	815
-Fórmulas lingüísticas que sugieren tipología mediante el saludo de actores.....	818
-Substitución lingüística de la caracterización de los principales tipos de la comedia plautina.....	829
-Fórmulas lingüísticas que hacen imaginar rasgos del <i>senex</i>	834
-Expresiones que hacen imaginar rasgos de la <i>era</i>	843
-Expresiones que hacen imaginar rasgos de la <i>uirgo</i>	848
-Expresiones que hacen imaginar rasgos del <i>seruus</i>	852
-Expresiones que hacen imaginar rasgos de la <i>lena/leno</i> (<i>nutrix</i>).....	855
-Expresiones que hacen imaginar rasgos del parásito.....	857
-Expresiones que hacen imaginar rasgos del <i>miles</i>	861
-Fórmulas y expresiones lingüísticas que informan y hacen imaginar las diferentes partes de la caracterización física de los distintos tipos en las obras plautinas.....	863
-Fórmulas y expresiones lingüísticas que sugieren distintas máscaras.....	864
-Fórmulas y expresiones lingüísticas que sugieren vestuario y otros accesorios	887
-Expresiones lingüísticas que hacen imaginar disfraces de actores y otros.....	905

NOTAS AL CAPÍTULO VIII..... 910

CONCLUSIONES GENERALES Y PORCENTAJES..... 922

BIBLIOGRAFÍA..... 967

1 Ediciones..... 968

1-1 Completas..... 968

1-2 De comedias singulares..... 968

2 Comentarios..... 975

3 Estudios..... 976

3-1 Escenografía general..... 976

3-2 Escenografía griega..... 979

3-3 Escenografía plautina..... 984

3-4 Escenografía terenciana y posterior..... 988

3-5 Escenografía y artes figurativas..... 989

3-6 Caracterización de actores..... 991

a) Tipología..... 991

b) Máscaras..... 994

4 Diccionarios y Léxicos..... 996

PÁGINAS

5 Varia.....	997
5-1 Semiótica teatral.....	997
5-2 División en actos de las obras plautinas...	1002
5-3 Originalidad plautina.....	1003
5-4 Problema de los prólogos plautinos.....	1003
5-5 Vida de Plauto.....	1004
5-6 Temas diversos: Religiones	1004
5-7 Códices y manuscritos.....	1005
5-8 Otros.....	1006

6 Manuales.....	1011
-----------------	------

ÍNDICE DE PASAJES CITADOS.....	1017
--------------------------------	------

Nómina de abreviaturas.....	1017
-----------------------------	------

a) Autores antiguos	1021
---------------------------	------

b) Autores modernos.....	1187
--------------------------	------

ÍNDICE GENERAL.....	1221
---------------------	------